

GIELE ROCHA DORNELES

MELANCOLIA, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE

PORTO ALEGRE
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Dorneles, Giele Rocha
Melancolia, Memória e Subjetividade / Giele Rocha
Dorneles. -- 2015.
175 f.

Orientadora: Maria Luiza Berwanger da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura. 2. Subjetividade. 3. Memória. 4.
Melancolia. 5. Cidades. I. Silva, Maria Luiza
Berwanger da, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

MELANCOLIA, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE

GIELE ROCHA DORNELES

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito para a obtenção do
título de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras pela Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

ORIENTADORA

PROF^a. DR^a. MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

**PORTO ALEGRE
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva
Orientadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Avaliadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Dra. Juracy Ignez Assmann Saraiva
Avaliadora – Universidade FEEVALE

Profa. Dra. Maria Regina Barcelos Bettiol
Avaliadora – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões –
URI

PORTO ALEGRE
2015

Para minha mãe, meu eterno amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais sempre, por despertarem e estimularem em mim a crença de que é possível realizar sonhos, ensinando-me a voar e persistir, apesar das adversidades. Por vocês, Gilson e Eli, eu sempre tentarei fazer e ser o meu melhor... E para minha mãe, que partiu tão rápido, mas que conseguiu ver o sonho do doutorado se realizar, minha eterna saudade.

A Deus, por me dar forças para buscar a realização dos meus sonhos e ser meu guia nas ações de minha vida.

Ao Jesiel, que me apoiou, incondicionalmente, em todas as etapas de nossa vida, sendo tolerante, paciente e companheiro, sempre me incentivando os sonhos.

Ao meu irmão Alexandre, minha cunhada Sharon e Laurinha, alegria de meus olhos, agradeço por darem apoio constante nos momentos da jornada.

Aos amigos, colegas e familiares pela paciência em tantos momentos, pelas ausências frequentes, pela angústia expressa, e que apesar disso sempre tiveram a delicadeza de se manterem próximos.

Ao CNP'q, pelo auxílio e bolsa que permitiu a dedicação necessária para a realização da tese.

Obrigada, vocês me possibilitaram e estimularam a chegar até aqui.

*"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
"Navegar é preciso; viver não é preciso."*

*Quero para mim o espírito desta frase, transformada a
forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o
que é necessário é criar.*

*Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o
meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.*

*Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que
para isso tenha de a perder como minha.*

*Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na
essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de
engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da
humanidade.*

*É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa
Raça."*

(Fernando Pessoa, "Poesias", 2000, p.5)

RESUMO

A proposta desta tese é estabelecer, através de uma perspectiva comparatista, relações entre três temas articuladores: a melancolia, a memória e a subjetividade, de modo a constituir entrelaçamentos possíveis, além de buscar indicar o modo como essas três temáticas são apresentadas e representadas em diferentes formas de expressão das artes, partindo de obras literárias - como “A maior flor do mundo” e “As pequenas memórias”, entre outras de José Saramago, e de autores como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa, e heterônimos - entrecruzando algumas canções populares (de Edith Piaf, Madredeus e Mireille Mathieu), telas de Leonid Afremov, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, instalações de Alexandre Farto (Vihls) e composições visuais de Christian Guemy. Para tanto, explicar os conceitos e o percurso da compreensão da melancolia na História assume extrema relevância, pois auxilia no entendimento de que o estado sorumbático passou por muitas interpretações e que elas influenciam continuamente a percepção na elaboração do produto artístico em análise. Desse modo, compondo como proposta de ação da Literatura Comparada, a intertextualidade foi essencial na estruturação de todo o esquema, instigando a relação estreita entre literatura e psicanálise, tendo como ponto de partida o olhar de Julia Kristeva, com a obra “Sol negro, depressão e melancolia”, de Sigmund Freud, com “Luto e melancolia”, além de associação de ideias com Marie-Claire Lambotte e Melaine Klein. A memória, envolta na melancolia, foi observada pela perspectiva de Paul Ricoeur em “História, memória e esquecimento”. Ao mesmo tempo, é essa memória que segundo Kristeva é instigada pela melancolia, aparece como espaço de representação dos sujeitos, das vozes narrativas ou dos sujeitos ficcionais que grafitam, pintam ou cantam, permitindo um olhar que capta as nuances dos espaços de representação e dos sujeitos ficcionais que constituem os corpus analisados e. Assim, a subjetividade pode se expressar de modo mais livre, pois catarticamente ela estrutura o espaço de conversão, entrelaçamento e contextualização que os produtos artísticos representam. As vozes e seus múltiplos significados, as subjetividades e suas relações com os espaços de representação apresentam a compreensão da amplitude dos sujeitos, das vozes e das estruturas de arte que compõem o mundo ficcional ou não.

PALAVRAS-CHAVE: melancolia, memória, subjetividade, literatura, canção, artes.

RESUMEN

La propuesta de esta tesis es establecer, mediante una perspectiva comparatista, las posibles relaciones entre articuladores de tres temas: la melancolía, la memoria y la subjetividad para constituyen mallas posibles, así como que indican cómo estos tres temas se presentan y representan en diversas formas de expresión de las artes, de literario obras tales como "La flor más grande del mundo" y "Las pequeñas memorias" entre otros de José Saramago, y autores como Charles Baudelaire y Fernando Pessoa y heterónimos – así como algunas canciones populares (Edith Piaf, Madredeus y Mireille Mathieu), pintura de Leonid Afremov, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Alexandre Farto (Vihls) y composiciones visuales de Christian Guemy. Para ello, explicar los conceptos y la comprensión de la melancolía en la historia toma de la extrema importancia porque ayuda a comprender el estado de lúgubre atravesó muchas interpretaciones y que influyen en el producto artístico continuamente analizado. Así, componiendo como una propuesta de acción de la literatura comparada, interdisciplina era instrumental en la estructuración del esquema entero, instando a la estrecha relación entre literatura y psicoanálisis, tomando como punto de partida la mirada de Julia Kristeva, con la obra "El sol negro, depresión y melancolía", Sigmund Freud, "Duelo y melancolía" y asociación de ideas con Marie-Claire Lambotte y Melanie Klein. La memoria, que, según Kristeva, es instigada por la melancolía, aparece como un espacio de representación del sujeto, voces de la narrativa o de sujetos ficticios que pintar o cantar, lo que permite una mirada capta los matices de los espacios de representación y ficción temas que constituyen el corpus de análisis para que Paul Ricoeur dio justificación. Así la subjetividad puede expresarse más libre, porque catarticamente la conversión del espacio estructura, forma y artística productos representan contextualización. Las voces y sus múltiples significados, subjetividades y su relación con los espacios de representación tienen la comprensión de la amplitud del tema, las voces y las estructuras de arte que conforman el mundo ficticio o no.

PALABRAS CLAVE: melancolía, memoria, subjetividad, literatura, canto, artes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pintura de Leonid Afremov. <i>Série cidades</i>	29
Figura 2: Pintura de Abraham Janssens. <i>A melancolia e a alegria</i>	35
Figura 3: Pintura de Constance Charpentier. <i>Melancolia (2)</i>	38
Figura 4: Instalações de Alexandre Farto – VHILS. <i>Sem nome</i>	58
Figura 5: Pintura de José Malhoa. <i>O Fado</i>	61
Figura 6: Pintura de Giorgio de Chirico. <i>Mystery and Melancholy of a Street</i>	63
Figura 7: Composição visual de Christian Guemy – C215. <i>Estêncil em porta nas ruas de Paris</i>	68
Figura 8: Composição visual de Christian Guemy – C215. <i>Arte em Berlin (1)</i>	70
Figura 9: Composição visual de Christian Guemy – C215. <i>Arte em Berlin (2)</i>	72
Figura 10: Pintura de Salvador Dali. <i>A persistência da memória</i>	74
Figura 11: Pintura de Giorgio Chirico. <i>The Archaeology</i>	82
Figura 12: Instalações de Alexandre Farto – VHILS. <i>O museu em ruínas</i>	94
Figura 13: Pintura de Leonid Afremov. <i>Sem nome</i> . <i>Série cidades</i>	99
Figura 14: Pintura de Giorgio de Chirico. <i>The Archaeology (1916)</i>	113
Figura 15: Pintura de Giorgio de Chirico. <i>Le Rêve transformé</i>	117
Figura 16: Instalações de Alexandre farto – VHILS. <i>Sem título conhecido (1)</i>	130
Figura 18: Instalações de Alexandre farto – VHILS. <i>Sem título conhecido (2)</i>	134

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	22
1 MELANCOLIA.....	29
1.1 Grãos seminais da Melancolia	31
1.2 A melancolia em alguns autores	41
1.3 A melancolia e outros estados emocionais	48
1.4 Entrelaçamentos da melancolia com a literatura e as artes.....	52
1.4.1 Luz e sombra, a cidade e a melancolia.....	63
1.4.2 A imaginação, a interpretação melancólica e a indiferença como o nada.....	65
1.5 Pensamentos melancólicos que as palavras delineiam	73
1.6 Palavras que figuram a melancolia	51
2 MEMÓRIA	74
2.1 Memória e esquecimento	79
2.2 A memória e as leituras do eu: relações com a infância.....	82
2.3 Relações da memória com a <i>arte de rua</i>	93
2.4 Alguns apontamentos sobre a memória e a construção do tecido da memória.....	96
3 SUBJETIVIDADE	99
3.1 A subjetivação do sujeito	102
3.1.1 A paisagem da subjetividade	103
3.2 Os espaços da paisagem da subjetividade	114

3.2.1 As cidades da intimidade.....	127
3.3 A viagem da subjetividade.....	130
3.3.1 As sombras da subjetividade: a negação, o nada, a ironia, o devaneio.....	137
3.4 O íntimo do eu.....	155
CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
REFERÊNCIAS DIGITAIS	173
REFERÊNCIAS DE FONTES DAS FIGURAS	174

INTRODUÇÃO

Nós nunca nos realizamos.
Somos dois abismos – um poço fitando o céu.¹

A melancolia, a memória e a subjetividade estão profundamente entrelaçadas no imaginário quando se fala em autobiografias, elas são aspectos intrínsecos da constituição do homem enquanto ser pensante articulado em sociedade; não apenas em sociedade, mas também em solidão a melancolia e a memória podem emergir do sujeito, mas o contato com o outro e com o mundo produz um efeito mais intenso nessa percepção. Mas existem também muitas outras formas de narrativas do eu, além das biográficas, as cartas, os diários, os registros de pensamentos, entrevistas, autorretratos, esculturas, inúmeras formas de nota do que é íntimo para o sujeito. Um dos aspectos da proposição desta tese é entrelaçar diferentes modos e expressões em que a melancolia, a memória e a subjetividade possam ser identificadas e interpretadas enquanto processo de transfiguração dos eus, dos sujeitos na modernidade. Nesse sentido, a Literatura Comparada é primordial por possibilitar entrecruzar e entrelaçar um corpus variado de análise, assim como de objetos de fundamentação teórica para a proposta a ser desenvolvida. Para efetivar essa ideia é preciso envolver, além da literatura, manifestações como a canção, as instalações artísticas, composições visuais, pintura e um amplo arcabouço simbólico através de estudos interdisciplinares com a psicanálise, as teorias da subjetividade e da literatura, buscando criar um espaço de convergências que fundamente e contribua teoricamente com os estudos de literatura. Nesse sentido, não é possível restringir o tempo e o espaço dos autores que serão envolvidos, isso significa dizer

¹ Pessoa: Soares, 2006, p.50, Fragmento 11.

que não há restrição quanto ao período, pois uma das questões aqui é tentar criar um panorama a partir dos eixos, de trabalhos que possam ter presente um viés melancólico, ou que desenvolvam um produto artístico sobre um dos eixos, ou que permitam detectar na expressão de sua estrutura, aspectos identificáveis sobre o ponto em análise. Outro fato que deve ser esclarecido, é que a noção de lugar também não restringe os produtos analisados, podendo as obras ter diferentes origens, como a literatura portuguesa ou a literatura francesa, pois na realidade, o panorama desses eixos envolve a modernidade que tem em sua formação a presença da melancolia, da memória e, com isso, a subjetividade – que é o resultado do contato do sujeito com o mundo e que vai se alterando, modificando a cada nova ação e reflexão – emerge de diferentes modos e com variadas propostas de sentido.

As relações intertextuais e culturais se apresentam, na atualidade, como fonte das mais expressivas dos sujeitos, na medida em que relacionam o Eu como reverberação do sujeito (*Je*) e o eu psicológico (*Moi*), conforme Alain Touraine (2004, p. 10), em “A busca de si: diálogos sobre o sujeito”, ao estabelecer que “trata-se da vontade de individuação de cada indivíduo, que se torna, em contrapartida, capaz de reconhecer os outros sujeitos, uma vez que estão engajados em esforço análogo de individuação”. É através do processo de subjetivação que o sujeito se transfigura em subjetividade, conforme Guattari & Rolnik (1996, p. 31) a “subjetividade não é passível de totalização ou centralização no indivíduo [...] pois é essencialmente fabricada e modelada no registro social”. Dessa troca com o mundo, o eu se recompõe, expressando-se e permitindo a expressão da intimidade, numa ressonância que se situa além do espaço do papel e do literário e adentra o campo das artes, através da imagem e da música. O Eu se amplia, pois pressupõe uma percepção do outro como sujeito também, por isso se faz relevante ao estabelecer entrelaçamentos entre diferentes modalidades de estudos sobre as quais a compreensão da figuração do Eu incide efeitos de sentido que produzem ricochetes, pois

Seu estatuto interdiscursivo produz por ricochete efeitos de sentido que desequilibram muitas vezes o alcance de um discurso crítico em prol de uma psicanálise ou de uma filosofia, mas em detrimento da inscrição textual do sujeito em uma narrativa, um poema ou um romance (KRYŚINSKI, 2007, p. 54).

Pelo princípio da comparabilidade se evidenciará uma crescente histórico-social da subjetividade na escritura da memória, da paisagem da subjetividade e da melancolia em relação ao universo da amostragem.

A alusão ao mal estar do sujeito expresso na elaboração pelo “mal do século”, pela melancolia e pela memória pode ser relevante na formulação da construção ficcional e até que

ponto se faria e/ou demonstraria presente nas obras de autores consagrados como os em estudo? Aliado a estes aspectos levantados, como a relação e a figuração do “ennui”, o tédio se entrelaça na percepção do mal estar freudiano e como essas imagens involuntárias incidem na melancolia e vão, cada uma a seu modo, compor ou tecer a questão do sentimento melancólico? Acredita-se que tais representações são emergentes ao longo da leitura simbólica efetuada e por isso necessárias de observar para a elaboração da tessitura deste trabalho e presentes nos próprios textos.

Na construção desta tese, a modernidade está presente enquanto noção de mundo em transformação constante e que permeia as ações dos indivíduos nas sociedades, é ela que entrecruza a evolução humana e estabelece o desenvolvimento e a capacidade de cada um de transfiguração do estabelecido. Aqui, modernidade é o percurso humano de adaptação, criação e representação, e não apenas o conceito estabelecido para as literaturas enquanto período. E é dessa forma que será visto ao longo do processo da tese. Por isso mesmo, no primeiro capítulo que trata da melancolia, é necessário estabelecer o percurso da compreensão de melancolia na história humana, tendo como base o viés psicanalítico, e ao mesmo tempo, buscando mostrar como diferentes artistas expressaram a influência dessa ideia no produto de seu trabalho. Este capítulo também terá como característica a articulação de autores como Saramago, Baudelaire e Fernando Pessoa na construção da questão da literatura.

Além de observar indicativos de melancolia, a partir de um ideal de negação de valor de si, como propõem Freud e Kristeva, a presença da ironia, de humores, representações de cores e elaborações imagéticas descritas dos espaços das histórias servirão para elaborar a percepção da melancolia nas obras em estudo. Ao mesmo tempo, pensando na perspectiva humana, em que o sujeito recorre a mil modos de expressão para demarcar a melancolia e sua existência, além de como a apresenta e representa, algumas canções que parecem traduzir o sentimento melancólico por suas palavras ou através das imagens mentais e relações que poderão estabelecer serão tecidas. Nesse caso, a música de Edith Piaff, sua expressão e tonalidade ao cantar figurarão uma representação da alma francesa melancólica, e por isso indicarão num âmbito mais artístico o olhar francês sobre o mundo e as pessoas, assim como, do mesmo modo, o fado português servirá como uma figuração dessa alma e olhar português sobre as coisas e situações do eu no mundo.

Ao mesmo tempo, acredita-se que esse sentimento melancólico precisará se expressar visualmente, e por isso se pontuará com a presença de imagens de arte as instalações e composições visuais poderão aludir até mesmo o sentimento melancólico presente em trechos de obras em estudo. O fundo desse entrelaçamento sempre será em razão da expressão

melancólica e como ela se apresenta no mundo, seja no mundo literário e nos correlatos das artes pela música e pela imagem figurada. Assim, ao compor esses entrelaçamentos, deseja-se provocar uma irradiação do sentimento melancólico para o mundo vivenciado, mas crendo estabelecer uma mediação com as imagens, as cores e as figuras de melancolia dentro das obras e de como elas se farão representadas. Pretende-se mostrar que, mesmo quando uma imagem ou descrição tem muitas cores que, num primeiro momento parecem traduzir a alegria, como na pintura de Leonid Afremov, o sentimento melancólico está presente. Não se fará comparações de valor, mas se estabelecerá nelas o valor de representação do íntimo do eu e da melancolia.

Na composição desse olhar, ao unir aspectos literários, canções e imagens, utiliza-se como escopo os conceitos desenvolvidos por Merleau-Ponty, em “O olho e o espírito” (2013), além de conceitos estruturados por Michel Foucault (2009) na obra “Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema”. Também é produtivo antecipar que se procurará elaborar um levantamento cronológico de estudos relativos à melancolia pelo viés da psicanálise, usando como fundamentação aspectos propostos na dissertação de Teixeira (2007) “A concepção freudiana de melancolia”.

O capítulo dois envolve a questão da memória, que lhe dá nome. A memória que será representada é a da intimidade, do afeto, buscando mostrar que o espaço da infância é significativo para o desenvolvimento do sujeito moderno e do modo como interage e registra o pensamento. Neste caso em específico, a autobiografia e a literatura serão envolvidas mais agudamente, além das expressões artísticas já apontadas, pois se pretende mostrar que a memória escorre das entrelinhas do literário e adentra a expressão do outro, o leitor, constituindo o efeito da melancolia na retomada da memória e no modo como ela estrutura seu espaço de registro. Assim, pretende-se mostrar que, sendo a melancolia a responsável por desencadear os processos de memória, e isso se figurará como pelas escolhas de imagens e palavras empregadas, que traduzem o sentimento melancólico e as situações nas quais essas descrições e paisagens se dão, pode-se determinar a memória como mediadora do processo de compreensão do eu. A voz que permeia as obras acabará por figurar a paisagem de sua intimidade pela busca da completude, em que o olhar do passado, e o olhar para o passado permitem uma ressignificação da compreensão entre o que se foi, se é e será. Assim, ao olhar para as memórias, será possível constituir a negação, expressa pelo esquecimento, como uma alusão ao eu em fracionamento, que através das memórias buscará formular a mediação necessária entre o quem foi e o quem será e se mostrará nas obras. Considera-se, antecipadamente, que as memórias e os sentimentos melancólicos entrecruzam a subjetividade

e a transformam, transfigurando e profanando a compreensão simples dessa voz que será manifestada.

O terceiro capítulo é mais amplo, pois envolve o efeito que as temáticas desenvolvidas nos capítulos anteriores refletem na percepção do sujeito e de como isso interfere no modo como o produto artístico é registrado. Sobre esse capítulo é preciso antecipar que, diferente dos outros dois, será dado maior enfoque para um autor, por ele representar todo o processo que envolve a modernidade, neste caso, Charles Baudelaire. É sua produção artística que mais será visualizada e analisada para o estabelecimento da questão da subjetividade moderna representada pela composição da cidade e das pessoas que dela fazem parte. No capítulo a questão subjacente que será estipulada é de que a cidade é uma figuração do eu, ela servirá como espaço de apresentação de uma figuração do íntimo das subjetividades que a compõe, especialmente quando observado como das cidades vivenciadas pelo outro. Essa é a perspectiva que se apresentará no terceiro capítulo. Um desenrolar de conceitos envolvendo a perspectiva da subjetividade, da subjetivação e das relações entre o devaneio, a viagem, do espaço e da intimidade pelo olhar da paisagem, através de Collot (2013), com a obra “Poética e filosofia da paisagem”, será realizado nesse capítulo.

Ao mesmo tempo serão identificadas as paisagens da subjetividade pelo olhar das representações das cidades e de como a voz que as exalta, descreve ou traça as formula através do pincel e tecido das palavras, constituindo um traçado em que as cidades e os espaços, movimentos, personagens, paisagens e emoções traduzirão os devaneios do eu através de viagens ao interior do eu e das emoções da subjetividade. A noção de eu e subjetividade intercambiará todo o processo, consciente, é claro, que não se dirá ou misturará o autor e a obra como correspondências. Será estabelecido, no entanto, que o mundo figurado comporá uma apresentação da irradiação do espaço real apreendido pelo eu, mas constituído da imaginação.

A paisagem já é sempre uma imagem da região; depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo. Em seu sentido “próprio”, a palavra já reúne, [...] que se veja na metáfora o próprio princípio da criação literária, que se efetiva sobre um vai e vem constante do espaço ao espaço do sentido (COLLOT, 2013, p. 56)

Tem-se consciência de que com essa recorte se sairá do campo do literário e dos autores, mas se adentrará no campo da representação viva dos *eus* que compõe a sociedade e o espaço de representação em efeito. Essa reflexão será evidenciada justamente por um processo de entrelaçamento que a literatura comparada pode estabelecer, ao compreender a

complexa relação entre os espaços do literário e do mundo e que acabarão por mostrar uma necessidade da expressão do pensamento do eu.

Assim, são objetivos da tese o estabelecimento de confluências na expressão da melancolia, da memória, constituindo relações entre as figurações de melancolia, memória e subjetividade em autores como José Saramago, Fernando Pessoa e o heterônimo Bernardo Soares, além de Charles Baudelaire, compondo o encadeamento dessas formulações na medida em que é identificado e expressada a presença dos eixos dentro do corpus em estudo para tecer relações entre as imagens dos espaços e das cidades da modernidade como representações e figurações que a modernidade, em especial através de Baudelaire pode estabelecer pelo conceito de arte e modernidade.

Ao pensar no entrelaçamento da melancolia, da memória e da subjetividade, como pressupostos iniciais alguns autores específicos serão empregados. Em um primeiro momento, será empregada a definição de Julia Kristeva, em “Sol Negro: melancolia e depressão”, para a linha norteadora no que concerne à melancolia. Conjuntamente, procurando definir mais sistematicamente a questão da melancolia, outro texto que será usado é “Luto e Melancolia”, de Sigmund Freud. Para a definição de memória, será empregada a perspectiva de Paul Ricoeur, em “A história, a memória e o esquecimento” e pela proposição desenvolvida por Henri Bergson, em “Matéria e Memória”. No que concerne à noção de subjetividade, uma ampla gama de textos será utilizada, com maior ou menor frequência, utilizando autores como Alain Touraine, com “A busca de si”, Sigmund Freud com a formação do eu e Jacques Lacan, com “O estágio do espelho como formador da função do eu”, além de algumas proposições entrelaçadas em Gaston Bachelard, Maurice Blanchot e Merleau-Ponty. O conceito de subjetividade indicado por Bergson e explicitado por Bento Prado Junior (1988, p. 216) indica que é

a mesma coisa afirmar que a subjetividade é pura negatividade e atribuir ao eu em si a condição de pura positividade. Se nos reportarmos, por exemplo, a “Matière et mémoire”, veremos como o surgimento da subjetividade é definido como contemporâneo do surgimento da práxis. É quando o sistema global das imagens é transformado em (ou reduzido) a um sistema instrumental (o quadro da “ação possível”) que surge a subjetividade e a representação (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 216).

Ressalta-se que a perspectiva de espaço está subjacente aos eixos e, entrecruzando essas ligações, é produtivo inclinar-se sobre Walter Benjamin, com suas “Passagens” assim como com a noção de Georges Perec, através do binômio “escrever e ler o espaço”, proposto em sua obra “Espécies de Espacios”.

Deste modo, partindo de um estudo de relações inter-literárias, cujo enfoque delimita as possibilidades e análise, pretende-se verificar os conceitos e objetivos estabelecidos na proposição desta tese, entrecruzando com as obras literárias dos autores em análise. Como procedimento, far-se-á uma análise contrastiva, como indicado por Gilda Neves Bittencourt, no artigo “Literatura Comparada no Brasil: disciplina acadêmica e campo de pesquisa”², formulando relações inter-literárias, culturais e intertextuais, pelo princípio da comparabilidade, configurando um estudo fundado numa epistemologia semiológica interpretativa que ressoe nas obras e estruturas textuais em foco.

² Texto publicado no site “DUBITO ERGO SUM: Teoria da Literatura”. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado16.htm>> Acesso em 12/11/2010.

1 MELANCOLIA

Non... rien de rien...
Non... je ne regrette rien
Ni le bien qu'on ma fait,
Ni le mal - tout ça m'est bien égal!
Edith Piaf



Figura 1: Pintura de Leonid Afremov. Série cidades.

A compreensão do sentimento melancólico e da melancolia como temática para análise de diferentes obras e processos artísticos é produtivo na medida em que essas elaborações criativas e artísticas são examinadas como figurações de espaços socioculturais

humanos, em maior ou menor medida, de modo consciente ou não e, por isso mesmo, são expressões resultantes da diversidade de lugares, de expressões e dos meios em que ocorreram. A influência e a representação desse sentimento propõe uma riqueza de possibilidades, que refletem na noção de “moderno” e “pós-modernidade” ao permitir um olhar que transcende a simples emoção, pois a melancolia constitui a mudança perceptiva que faz com que os sujeitos busquem expressar nas representações culturais e sociais da humanidade o impacto que a angústia e a incompletude emaranham na humanidade, fazendo a sua expressão através do próprio espaço-tempo representado em obras literárias, musicais ou de diferentes estruturas (pintura, instalações, arquitetura...). Nesse contexto, a Literatura Comparada abre espaço para assimilar e entender as possíveis relações entre diferentes formas de expressão em que a melancolia está presente e o impacto dessa figuração na sociedade e nas subjetividades modernas. Do mesmo modo, sendo a melancolia uma composição do íntimo do eu, e sendo o eu expresso de diferentes modos e compreendido a partir de diversas percepções, é possível entender que a análise da presença da melancolia estabelece uma ligação com o espaço de representação do homem, as cidades e os produtos que as envolvem e, nesse contexto, relaciona-se com as subjetividades. Isso significa dizer que através da leitura simbólica de diferentes modos de figuração, a melancolia estabelece um vínculo sistemático de identificação do homem com as mudanças emocionais e temporais que à sociedade sucede. O íntimo converge numa universalização, pois a transição, a busca de completude e de significado de vida leva o Homem a compreender que aquilo que produz e propaga, seja no tecido textual, nas artes pictóricas ou musicais, é o sentimento de angústia que emerge da transitoriedade que cada ser humano sente num mundo em constante passagem e mutação. Melancolicamente composto de angústia, impregnado de incertezas, o sujeito sofre a instabilidade emocional por aquilo que não compreende e não pode controlar. “Rien de rien”, conforme canta Edith Piaff, nada de nada, o vazio repleto daquilo que não há, nem o mal, nem o bem, tudo é igual, como a canção expõe, pois a angústia, o vazio, o esquecimento e a dor obliteram a percepção e a memória, constituindo um tempo-espaço de sentidos embotados que precisam achar diferentes formas de se libertar da névoa melancólica. E, especificamente, o que é a melancolia? Do que é composta? Como é expressa e representada na contemporaneidade? Ela é apenas sombra e escuridão ou apresenta matizes e cores? A pintura de uma paisagem colorida pode indiciar essa emoção, a melancolia? Será que uma pintura moderna como a de Leonid Afremov (figura 1), ao representar uma pessoa caminhando sob a chuva, não apresenta um contraste entre a alegria e a melancolia? Parece

que entender esse soturno sentimento e o seu caminho na história humana é o princípio adequado para que se tente responder de modo geral os questionamentos apresentados.

Desde Aristóteles o ser humano procura compreender a alma humana analisando as emoções, as angústias e anseios que o permeiam. A noção aristotélica indicava a presença da “bílis negra” como a causadora do sentimento de desajuste e angústia dos sujeitos, mas, ao mesmo tempo, era essa “bílis” que elevaria a pessoa, pois seria indispensável à alma criativa. Freud, pai da psicanálise, investigou a respeito de tão fascinante tema em sua obra “Luto e melancolia”, estabelecendo alguns parâmetros que diferenciam a compreensão do luto e da melancolia nos sujeitos.

Os conceitos de melancolia, de como foi compreendida durante séculos pelos mais diversos autores, de médicos a filósofos passaram por inúmeras interpretações e assim a aceitação de sua existência e influência nas pessoas também passou por variadas acepções. A questão melancólica assume um importante papel dentro da sociedade moderna, num espaço onde a individualidade e os anseios particulares são conduzidos como prioridade em relação ao todo, e aí está a relação narcísica da modernidade. A modernidade usa diversos modos para demonstrar e registrar a angustiante presença do sentimento soturno no espaço contemporâneo, em que as pessoas convivendo socialmente, nos espaços urbanos, cercadas de outros indivíduos sentem-se, ainda assim, sozinhas. E esse afloramento emocional angustiante acaba por influir na percepção de mundo. As cidades se tornam, então, o ponto de convergência da melancolia e de sua expressão, a figuração dessa angústia se dá em diferentes níveis e produtos, nas músicas, nas histórias, nas imagens artísticas. As demonstrações e os espaços de figuração acabam por revelar a composição da alma humana e dos diferentes meios empregados para construir pontes de leituras simbólicas que transcendam ao visto obviamente, e que são perceptíveis nas entrelinhas, nas notas e nas sombras do tecido artístico. Por isso, é imprescindível conhecer o contexto histórico envolto na acepção da palavra melancolia para poder estabelecer a leitura apropriada e a figura de sua expressão.

1.1 Grãos seminais da Melancolia

A melancolia está presente na história humana desde a antiguidade, mesmo que a palavra não esteja presente desde sempre, a ideia de estados melancólicos sim, como é possível perceber no Antigo Testamento da Bíblia, na história do rei Saul, sucessor de Samuel, conforme explica Teixeira (2007, p.20). Segundo ele, a transgressão de Saul em

relação ao não cumprimento de determinadas orientações provoca tamanho sentimento de culpa que faz com que Saul cometa suicídio. Scliar (2003, p.66), trata essa mesma situação na obra “Saturno nos trópicos” e explica o sentimento que sobrecarrega Saul: “Transgressor, Saul atrai sobre si o anátema. Daí seu sofrimento psíquico. A transgressão causa culpa, e esta torna o rei vulnerável ao ‘mau espírito’, à melancolia, contra a qual Saul reage com agressividade”.

Na “Ilíada” de Homero o sofrimento melancólico surge na descrição de Belerofonte (canto IV), na condenação à solidão e ao desespero, devido à cólera dos deuses, assim como nos textos de Ésquilo e Eurípedes, mas interligada com a loucura³ como ressalta Teixeira (2007, p.21). Os conflitos internos relacionados ao desespero, à angústia, ao sentimento de anseio que sobeja o indivíduo demarcam a força com que a melancolia está presente nos sujeitos. Freud estrutura essa relação através do que chama de “força da libido”⁴ que, segundo ele, determina as questões internas dos sujeitos, que entram em conflito com seus anseios. Nessa relação entre a emoção e a razão, em que a contradição demarca o sentimento melancólico, o desejo⁵ que o eu sente, conforme Freud, não é explicável, mas está presente no sujeito.

É com Hipócrates de Cós que surge o termo melancolia através da associação da teoria da “bílis negra” do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile), correspondendo à expressão latina *melaina-kole*, conforme Kristeva (1989, p. 14). Aristóteles, com a temática desenvolvida no “Problema XXX” traz o termo melancolia e seus efeitos sobre os homens de gênio, aqueles que se destacam nas suas áreas, ao buscar elaborar a resposta de uma pergunta:

³ Na explicação de Teixeira (2007), a loucura em Ésquilo está ligada a uma visão mítico-religiosa e a concepção de que é no interior do sujeito que está a causa do distúrbio mental, pois Orestes torna-se melancólico em função de conflitos impostos pelo destino – matar ou não a própria mãe, conforme ordens do deus Apolo, desse modo vingando o assassinato do pai. Em relação a Eurípedes, Teixeira (2007) especifica que a loucura se dá pelos conflitos internos envolvidos nas paixões e normas sociais, entrelaçando desejo e repressão, razão e emoção, tendo como motivo a paixão adúltera da personagem Fedra.

⁴ Freud desenvolve a questão da teoria da libido e, por consequência a aplicação da força da libido ao longo de várias obras. Inicia a teoria expressando que “a tensão sexual física aumenta a certo nível e desperta a libido psíquica”, no texto “Rascunho E”. Depois, em 1915, no capítulo “Teoria da libido”, Freud define libido como “força quantitativamente variável que poderia servir de medida do processo e das transformações que ocorrem no campo da excitação sexual”. Segundo interpretação de Lopes (2012, p. 272) a respeito do texto freudiano, a libido seria uma energia especial que se deve supor subjacente aos processos mentais em geral. Em 1920, em “Além do princípio do prazer”, Freud estende o conceito de libido ao considerar o mito, aludindo ao mito de Eros, e a biologia, ao usar a noção de libido das células individuais. E, conforme explica Arlete Garcia Lopes (2012, p. 272-273): “Libido está, neste momento, estritamente ligado à necessidade de manter a dualidade pulsional, assim como manter o conceito de compulsão à repetição, sobre a qual postula a pulsão de morte. [...] Em 1921, Freud define libido dizendo que “Libido é uma expressão extraída da teoria das emoções.” Dá-se esse nome à energia considerada como uma magnitude quantitativa, daquelas pulsões que tem a ver com tudo o que pode ser abrangido sob a palavra “amor”, e logo depois, em 1923, em “O Eu e o Isso” diz: “Dificilmente se pode duvidar que o princípio do prazer serve ao Id como bússola em sua luta contra a libido - a força que introduz distúrbios no processo de vida”.”

⁵ Retomada da questão da força da libido, conforme explicação anterior.

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1996, p. 81).

Como resposta à questão levantada, Aristóteles traça uma relação entre a genialidade e a loucura⁶. O questionamento aristotélico, ao aproximar a ideia de genialidade e loucura com a melancolia, acaba por estabelecer um aspecto de naturalidade com o sentimento soturno. Aristóteles expõe que o humor do sujeito varia normalmente no cotidiano, de estados de aflição a um profundo sossego, e que essas variações e modificações do humor não se relacionam ao caráter, mas com a ação da bile negra em determinados momentos sobre o próprio caráter da pessoa.

Seguramente semelhantes afecções e aquelas que são ditas superficiais acontecem um pouco com todo mundo, porque na mistura de cada um se encontra um pouco da potência [da bile negra]. Mas aqueles aos quais essas afecções atingem no fundo deles mesmos, esses já são assim por seus caracteres (ARISTÓTELES, 1998, p.99).

A bile negra, então, segundo Aristóteles (1998), está presente em todos os organismos em diferentes quantidades, qualidade e efeitos, assemelhando-se aos estados de embriaguez por alterar o estado e a percepção humana do todo. Nesse sentido, a ação da bile negra apresentaria uma instabilidade resultante da mistura e que suas qualidades fria e quente teriam composição com o vento, que também faria parte do vinho; e as substâncias que têm em sua estrutura o vento, seriam capazes de mudar o caráter dos homens, do mesmo modo que a bile negra com o vinho, indo do homem de exceção até o louco, conforme Teixeira (2007, p.24).

A primeira estrofe⁷ do poema “O Veneno” (BAUDELAIRE, 2006, p. 141) apresenta a noção de mudança de percepção do mundo que o vinho provoca, expressando que “sabe o vinho vestir o ambiente mais espúrio / Com seu luxo prodigioso / E engendra mais de um pórtico miraculoso / No ouro de um vapor purpúreo, / Como um sol que se põe no ocaso nebuloso.” De acordo com os versos citados, o vinho é a má influência que altera o caráter ao corromper a alma, por isso ele é “o veneno”.

Nesse sentido, a captação da imagem e a representação do contraste entre a alegria do vinho e a posição melancólica que o “ocaso nebuloso” permite delinear, são ressaltadas através da figura do quadro de Abraham Janssens, de 1623, denominado “A melancolia e a

⁶ A questão da melancolia e da loucura é apresentada por Foucault na obra “A história da loucura”, sendo muito produtiva para o estudo da melancolia como um todo, mas não apresenta eficácia para este percurso de pesquisa.

⁷ A referência é apenas da primeira estrofe, pois o poema, composto de quatro estrofes, apresenta diferentes tipos de veneno, associando ao título o ópio e a perversidade humana através do olhar sedutor.

alegria”. Nele há a representação da alegria através da imagem de uma mulher gorda e viçosa, com flores⁸ enfeitando os cabelos e que segura uma grande jarra de vidro transparente, com um líquido vermelho-rosé na mão direita e uma espécie de taça de metal dourado – com um bocal plano –, de onde o vinho cai sobre a imagem de uma mulher mais velha, que está em segundo plano. A mulher mais velha, enrugada, usando roupas rasgadas e com os cabelos em desalinho, olha ao longe, e a posição do corpo e do braço (apoiando a cabeça) indica uma postura melancólica, ou seja, a representação em forma humana da “Melancolia”, reforçada pela escrita na barra do vestido dessa mulher com a palavra “malinconia”.

⁸ Na imagem é possível identificar a presença das seguintes flores na cabeça da imagem da Alegria: crisântemo branco, peônia vermelha, hemerocale, heliotrópio branco, verbenas pequenas em tom salmão. A análise da presença dessas flores permite um entrelaçamento produtivo, pois cada uma delas reforça a compreensão de uma simbologia que estabelece a vida e a apreciação dos prazeres e da beleza, do que há de mais valioso ao ser. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 302-303) o crisântemo é um símbolo solar, ligado à ideia de longevidade e até imortalidade, num papel mediador entre o céu e a terra, numa relação de plenitude e totalidade e “assim, ele passa e ser igualmente símbolo de perfeição, e, portanto, de alegria para os olhos”. Aliada a essa definição que reafirma o caráter da representação da Alegria e sua ligação com a embriaguez dos sentidos, a flor heliotrópio, segundo o mesmo dicionário, é empregada para caracterizar pessoas divinas e que, por seu perfume suave, simbolizaria também a embriaguez e o arrebatamento, tanto quanto a mística da glória e do amor (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 485-486). Nessa composição, a pequena flor hemerocale, a “belle-de-jour” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 486) dos franceses, simboliza a questão da beleza fugidia em função do tempo de sua floração fugaz e esplendorosa. Ao mesmo tempo, a peônia vermelha alude a uma possibilidade da vergonha, em função de uma “deformação a partir da linguagem (ficar vermelho como uma peônia)”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 708), apesar de que na China ela é um símbolo riqueza e honra. Em relação à verbena e outros tipos de flores possíveis na imagem e não identificadas, emprega-se o significado relacionado às flores em geral de “símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 437-439) do estado edênico, de paraíso que indica a instabilidade “essencial da criatura, voltada a uma perpétua evolução, e, em especial, símbolo do caráter fugitivo da beleza” (cf. op. Cit, p. 438). Muitas definições e significados ainda podem ser levantados, mas aqui interessa o entrelaçamento que leva a reafirmação de um sentido de alegria e embriaguez entre o íntimo do eu e o vinho, presença que marca a estrutura da imagem.



Figura 2: Pintura *A melancolia e a alegria*. Abraham Janssens.

Em primeiro plano a figuração da alegria, em segundo plano a melancolia, o fundo todo em sombras balizando a presença das duas mulheres e o contraste entre ambas. A alegria atribuída ao vinho é valorizada através da escolha dos elementos que compõem a cena: a taça dourada, a luz que vem do lado esquerdo para baixo, em inclinação, iluminando a jarra de vidro transparente para a qual a Alegria⁹ olha fixamente. O estado ébrio da “Alegria” pode ser

⁹ O emprego do substantivo “Alegria” de modo próprio se dá pela pelo estabelecimento da personificação da ideia que ele representa na figura ilustrada, sendo feito do mesmo modo com a palavra Melancolia. Portanto, quando tratado como representação da figura, utiliza-se a forma “Alegria” e “Melancolia”, e quando generalização das emoções, a forma comum de cada uma.

identificado pelas bochechas rosadas e pelo derramar do vinho¹⁰ da taça¹¹ em sua mão esquerda. A “Melancolia” fica relegada ao estado de desolação, escorada em um tronco de árvore seca. O contraste entre as duas reforça a diferença emocional que o eu expressa quando em qualquer um dos dois estados, cuja perspectiva de mudança, de diferentes tipos de caráter, de estados e humores está relacionada com os diferentes graus da mistura.

Para Cláudio Galeno de Pérgamo (129-200 d.C.) era possível identificar os traços físicos da melancolia através da palidez, da magreza, da lentidão, da desconfiança e da inveja, característicos do sujeito melancólico, além dele ser ciumento, solitário e sofrer de insônia. A solidão, conjunta com a inatividade traz como consequência a melancolia (SCLAR, 2003, p. 72), sendo que os sujeitos por ela mediados são tomados pelo medo e a tristeza, mas que enquanto uns desejam a morte, outros a temem, segundo Pessoti (1994, p.75). Conforme Teixeira (2007, p. 28), “trata-se de uma descrição bem coerente com muitos dos quadros clínicos que atualmente conhecemos como depressão”.

A preguiça também foi considerada como uma das características do melancólico, mas com um viés diferente: da imobilidade que prende o sujeito. Ao observar a imobilidade que a “Melancolia” apresenta na figura 2, por estar escorada em uma árvore seca, desfolhada, é possível estabelecer a sincronia entre a noção de ausência de ações e movimentos e a melancolia. Essa imobilidade/preguiça foi chamada de “acedia”. Segundo Lambotte (2000, p. 59), a acedia é vista como principal sintoma da melancolia, cuja “inibição foi apreendida a um só tempo pelos antigos gregos, pelos médicos da Idade Média e da Renascença, pelos Padres da Igreja, pelos românticos... como a mais terrível das afecções e o maior dos erros”, visto ser “a companheira privilegiada da solidão interior” (LAMBOTTE, 2000, p. 59).

Nesse contexto variado de estudos a respeito do assunto, em 1621, Robert Burton escreve uma obra sobre a melancolia e aquilo que considerava a ela relacionado, é a “A Anatomia da Melancolia”, uma composição de três volumes que foi amplamente lida na

¹⁰ A presença do vinho reitera o significado do quadro e a relação entre o estado melancólico e a mudança dos humores, como do tipo sanguíneo, visto ser ele associado ao sangue “tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção da vida e da imortalidade [...] é também símbolo do conhecimento e da iniciação, devido a embriaguez que provoca”, conforme Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 956) ou da influência que a bebida exerce sobre os humores conforme indicado por Scliar (1993) e mesmo por Baudelaire (2006) no poema “O veneno” (op. cit).

¹¹ Finalizando essa composição secundária sobre os símbolos que compõem o quadro em análise, há a presença da taça que constitui uma ampla gama simbólica. Entre alguns dos significados que são produtivos para este estudo, há dois aspectos essenciais: o “vaso de abundância” e do “vaso que contém a poção da imortalidade”, conforme Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 858). A isto é associado ainda o simbolismo do Graal mítico, que recolheu o sangue do Cristo crucificado e que, de acordo com os autores, “contém simultaneamente [...] a tradição momentaneamente perdida e a bebida da imortalidade. O cálice contém o sangue – princípio de vida”. Finalizando a análise, é possível destacar na constituição da imagem o aspecto entre o vinho (alegria) e a taça (receptáculo), ou seja, é produtivo destacar a relação do vinho que preenche a taça, o receptáculo que acolhe a vida, ou o dar a vida, no sentido da alegria, da exaltação.

Europa. Para Burton (2011) a apatia, ou estar maldisposto ou emocionado, é inerente ao sujeito, é normal, pois cada homem tem um nível de tolerância ao trauma e é dessa relação que surge a melancolia, sendo uma doença tanto do corpo quanto da alma, cujo tratamento deve ser conversar com amigos, buscando alegria e música. Scliar (2003, p. 78) apresenta uma definição produtiva da composição dos volumes de “A Anatomia da Melancolia”, de Burton (que se autodenomina “Democritus Junior”¹²): “Democritus Junior vê na melancolia a causa da miséria humana. E a melancolia resulta, por sua vez, na incapacidade de resistir às paixões, de obedecer aos preceitos divinos e à voz da razão.” Na constituição da obra de Burton (2011, p. 47) há a apresentação de um “resumo do autor sobre a melancolia” que ilustra em parte a proposta do trabalho desenvolvido:

Se a sós medito, ensimesmado,
Sobre a ciência e seu estado,
Se construo castelos nos ares,
Sem ver temores ou pesares,
Tenho alegrias fantasmais,
Julgo o tempo veloz demais.
 Todo meu gozo é só mania,
 Que é mais doce a melancolia.

É possível observar que a voz poética apresenta um prazer na melancolia, exulta com a dor emocional, com a perspectiva de “construir castelos no ar”, devanear debruçado sobre os próprios pensamentos afirmando ser isso uma mania, a necessidade de assim agir. Há o reforço da melancolia sobre a vida da pessoa. Esse viés envolvendo a mania, é desenvolvido mais tarde por Freud na psicanálise como o estado maníaco depressivo¹³.

No final do século XVI e ao longo do século XVII a melancolia se torna moda, normal, uma aflição que ora se mostra prazerosa ora sem prazer, indicando a profundidade de alma retomando a concepção aristotélica do “homem de gênio”. Comportamentos melancólicos eram assumidos, sustentando dúvidas existenciais para as quais não haveria respostas, contemplando o sofrimento e professando medos de tudo que fosse difícil ou assustador, emergindo, assim como uma melancolia branca, mais brilhante do que sombria, conforme explicação de Teixeira (2007, p. 33).

¹² Segundo Scliar (2003, p. 51) Burton adota esse pseudônimo por se considerar herdeiro intelectual do grego Demócrito, “pensador sarcástico, um excêntrico que se isolara na pequena cidade de Abdera, na Trácia – mas admirado pelos renascentistas como homem de grande cultura, um humanista.”

¹³ Apesar de ser um aspecto bastante produtivo, a questão maníaco-depressiva não será desenvolvida nesta tese, podendo vir a ser completado em estudos futuros.

A temática, nas artes plásticas, encontrou profícuo campo de representação, como é possível observar através da figura 3, de uma pintura de Constance Charpentier¹⁴, denominada “Melancolia (2)”, que mostra uma mulher solitária cujo olhar se direciona ao vazio, ao chão, e cuja expressão tem um ar de desolação. Reforça essa análise a presença de cores escuras, criando um contraste com a vestimenta branca da mulher representada. O jogo de cores é sutil no que se refere à gradação dos tons escuros, estabelecendo um jogo de contraste e sombras que faz com que o olhar do observador se volte imediatamente para a mulher e sua cabeça



Figura 3: Pintura *Melancolia (2)*, de Constance Charpentier.

inclinada, em ângulo, para baixo. A tristeza é reforçada pelo posicionamento das mãos, parecendo abandonadas, vazias (mão esquerda, especialmente). A inclinação da coluna reitera a ideia de que possui sobre os ombros o peso do mundo. O soturno pesa sobre a existência humana, a emoção é latente na construção desta mulher de Charpentier.

¹⁴ Pintora francesa, nasceu em Paris em 4 de abril de 1767 e morreu em 2 de agosto de 1849. Artista pouco conhecida fora dos círculos da pintura francesa teve uma vida bastante sofrida. Não se pretende fazer aqui alusões à vida triste que a pintora teve, com morte de filhos e marido, mas há de se pensar no quanto da dor emocional que carregava foi transposta na construção da figura aqui apresentada. Para maiores informações recomenda-se acessar o site < <http://www.constance-charpentier.fr/>>.

A essa figura é possível associar um trecho de um texto baudelairiano que apresenta a relação entre a imagem feminina e o sentimento soturno, pois “no limiar de um bosque, abrigada sob sombras espessas, a eterna Melancolia mira seu rosto augusto nas águas de um pequeno lago, imóvel como ela” (BAUDELAIRE, 2006, p. 840). Sobre esse mesmo texto, o “Salão de 1859”, a questão da melancolia é desdobrada em outro espaço que, igualmente conjugada a solidão e o isolamento característicos do melancólico:

No fundo de uma biblioteca antiga, à meia-luz propícia que acaricia e sugere longos pensamentos, Harpócrates, ereto e solene, um dedo colocado sobre os lábios, impõe-nos silêncio e, como um pedagogo pitagórico, nos diz psiu!(sic) com um gesto cheio de autoridade. Apolo e as Musas, fantasmas imperiosos, cujas formas divinas explodem na penumbra, vigiam nossos pensamentos, assistem a nossos trabalhos e nos exortam ao sublime. (BAUDELAIRE, 2006, p. 840).

Nesse trecho encontra-se, novamente, a questão da imobilidade, da estagnação dos movimentos, mas que permite um profundo movimento de pensamentos, longos e reflexivos que exortam ao máximo a percepção do solitário melancólico. O pensar, o refletir, as ações mais intensas dos sujeitos dominados pelo estado soturno. Ao mesmo tempo, o trecho do “Salão de 1859” retoma a questão do jogo de luz e sombra que envolve o estado melancólico, através da alusão à “meia-luz”. Refletir sobre esse detalhe alude diretamente a obra de Charpentier em observação, pois é “à meia-luz” que a imagem está envolvida, as sombras configuram essa tessitura; o sublime é a emoção apreendida da obra.

Além de toda essa percepção do estado emocional indicado na análise da figura 3 e dos trechos do “Salão de 1859” citados acima, conjuga-se o poema “Musa doente”, de Baudelaire (2006, p. 112), que compõe o capítulo “Spleen e Ideal”, em que o poeta referencia a “doença da alma”, a loucura e a aflição que absorvem a “musa”¹⁵.

Que tens esta manhã, ó musa de ar magoado?
Teus olhos estão cheios de visões noturnas,
E vejo que em teu rosto afloram lado a lado
A loucura e a aflição, frias e taciturnas.

Teria o duende róseo ou o súcubo esverdeado
Te unido com o medo e o mel de suas urnas?
O sonho mau, de um punho déspota e obcecado,
Nas águas te afogou de um mítico Minturnas?

Quisera eu que, vertendo o odor da exuberância,

¹⁵ Aqui a ideia de musa se desdobra como a da imagem feminina observada na análise da figura 3. Baudelaire é melancólico, e os textos e as construções que realiza dos espaços sociais, da cidade e dos sujeitos que compõem esse espaço de interação demonstra a genialidade de um autor que, sem a obviedade das descrições ou de construções frasais em que a melancolia é clara, formula um espaço de reflexão sobre a degradação e a dor humanas. As “Flores do mal” são as angústias do século, de um Romantismo que exacerbado, transmuta e assume um apelo simbólico.

O pensamento fosse em ti uma constância
E que o sangue cristão te fluísse na cadência

Das velhas sílabas de uníssona frequência,
Quando reinavam Febo, o criador das cantigas,
E o grande Pã, senhor do campo e das espigas.

A escolha das palavras “frias”, “taciturnas”, as “visões noturnas”, a “loucura” alude ao estado melancólico da subjetividade, estabelecendo um entrelaçamento com a imagem criada por Charpentier. Nela é possível contrapor a pureza da alma, através da cor branca da vestimenta, da escuridão e das sombras que cercam a mulher e prendem o olhar. Estabelece-se, assim, uma analogia entre a alma e a melancolia, a partir de uma percepção elaborada pela artista, como expõe Baudelaire (2006, p. 707) em sua “Crítica da arte – Salão de 1846” sobre o modo de compreender um retrato:

Há duas maneiras de compreender o retrato – a história e o romance. Uma é reproduzir fielmente, severamente, minuciosamente, o contorno e o relevo do modelo, o que não exclui a idealização, que consistirá para os naturalistas esclarecidos em escolher a atitude mais característica, a que melhor exprime os hábitos do espírito; além disso, saber dar a cada detalhe importante um exagero razoável, tornar flagrante tudo aquilo que é naturalmente notável, acentuado e principal, e negligenciar ou fundir no conjunto tudo que é insignificante, ou que é feito de uma degradação acidental. O segundo método [...] é fazer do retrato um quadro, um poema com seus acessórios, cheio de espaço e fantasia. Aqui a arte é mais difícil, porque mais ambiciosa.

À questão da ambição que a arte alude, emerge a compreensão de que o sujeito trespassa no que expressa: uma solidão melancólica, pois é dentro de seus pensamentos que formula todo processo criativo. Complementar a essa perspectiva, o texto “O pintor da vida moderna”, traduz a percepção e o olhar que o eu dirige ao mundo e o modo como o percebe. Ele é comparado a um espelho,

Tão imenso quanto essa multidão; [...] um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.(BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

A liberdade expressiva que a modernidade permite é traduzida, inclusive, na angústia que assola o ser humano, e nesse caso, a melancolia é figura que articula os anseios do tempo vivenciado. Da emoção percebida é conformado o simbolismo da imagem, que traduz não a realidade, mas a percepção do mundo pelo autor. Charpentier traduz a emoção que surge entre

os sujeitos de seu tempo, mas a personifica através da representação de uma mulher por situar o campo da emoção e não da razão na obra.

Ao estabelecer esses paralelos, é possível ainda destacar outro texto baudelairiano que retoma a questão da ambição da arte moderna e do simbolismo que ela traduz ao refletir, em “A arte filosófica”, que “toda boa escultura, toda boa pintura, toda boa música, sugere os sentimentos e os devaneios que ela quer sugerir” (BAUDELAIRE, 2006, p. 789). Ou seja, o simbolismo depreendido está, efetivamente, presente no produto artístico observado. A constituição do implícito apresenta uma força contundente, o campo do insinuado assume uma voz que se destaca, pois o que não está explícito deve ser traduzido e compreendido. Nesse caso, até mesmo a ausência é marca forte da presença da emoção, ou o escondido dela é a certificação de que a melancolia está lá. Na obra de Charpentier (fig. 3) a representação melancólica é estruturada pela ausência: ausência da alegria, ausência de luz, ausência de percepções imagéticas complementares. A escuridão que envolve a imagem indica a própria obscuridade em que o sujeito sorumbático fica perdido. Ausência eficaz que demarca de modo pleno a presença da melancolia.

1.2 A melancolia em alguns autores¹⁶

O percurso delineado sobre a melancolia estabelece um amplo campo de espaços e momentos em que foi empregada na cultura literária e artística. Nesse sentido, alguns autores mostram profícua relação com o assunto, no modo como o abordam ou permeiam as entrelinhas de suas obras com esse estado, descrevendo paisagens e imagens que, pela leitura simbólica, consegue-se depreender da obra. Esse estado emocional que sobrecarrega o pensamento elabora uma visão do mundo que a modernidade¹⁷ transfigura na representação do próprio eu.

Baudelaire (2006) indica a impossibilidade do homem de transcender a melancolia ao apresentar o mundo como um espaço frio e triste. O “Spleen” baudelairiano instiga a noção de

¹⁶ O entrelaçamento com diferentes autores segue uma linha sutil, influenciaram outros dos autores aqui expostos, foram lidos, traduziram ou apresentaram textos que são respostas ou versões de obras criadas pelo “outro”. A escolha desses autores iniciais para este momento se deu a partir de alguns escritores sugeridos por Teixeira (2007) e por outro que, de acordo com o critério apresentado, complementa o quadro de relações com a melancolia. São eles: Goethe, Giacomo Leopardi, Wordsworth, John Keats, Fernando Pessoa e Edgar Allan Poe, além de Charles Baudelaire, é claro..

¹⁷ Nesse sentido, a obra de Walter Benjamin “A origem do drama Barroco Alemão” é produtiva para o estabelecimento da compreensão dos detalhes de construções imagéticas que indiciam o campo do mundo da tristeza, da melancolia como composição do significado.

um mundo cuja mutabilidade se mostra indesejada, corrompida e destituída de valor. Mesmo a juventude se degrada frente à perspectiva melancólica, com seus “doces calores”, cujos “cancros” da emoção se expressam pelo indizível do que se evade.

Possuímos, é verdade, impérios corrompidos,
Com velhos povos de esplendores esquecidos:
Semblantes roídos pelos cancros da emoção,
E por assim dizer belezas da evasão;
Tais inventos, porém, das musas mais tardias
Jamais impedirão que as gerações doentias
Rendam à juventude uma homenagem grave
- À juventude, de ar singelo e fronte suave,
De olhar translúcido como água corrente,
E que se entorna sobre tudo, negligente,
Tal qual o azul do céu, os pássaros e as flores,
Seus perfumes, seus cantos, seus doces calores.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 110)

O estado doentio do sujeito, os cancros da alma, as representações simbólicas de um estado latente que se expressa através de uma visão negativa do mundo (impérios corrompidos, gerações doentias...), principalmente quando elabora o contraponto com as imagens da beleza e da alegria – o céu azul, pássaros e flores, “seus perfumes, seus cantos, seus doces calores” –, traduz um simbolismo que emerge de uma compreensão moderna da arte¹⁸. Segundo Lisana Bertussi (2009) a noção de Baudelaire sobre a arte vai além da imagem ou da palavra em si, mas das possibilidades que elas estabelecem com o mundo e o outro, esse é o olhar de Baudelaire e de sua compreensão da arte na modernidade, pois apesar de um autor do Romantismo europeu, o francês situa-se além, transitando e antecipando aspectos que somente nos anos 1900 foram explorados.

Ao tentar sintetizar as competências do artista na modernidade e estar, conseqüentemente, configurando, através dessa reflexão, o que ele acredita ser arte moderna, Baudelaire enfatiza: a valorização da circunstância, a poetização das coisas aparentemente insignificantes; a paixão insaciável de ver e sentir a multidão; a curiosidade pela vida urbana do homem do mundo; o dandismo, como forma de postar-se no mundo; a consideração pela moda e pela mulher, como ícones da transformação, elementos enfáticos no mundo moderno, o uso da imaginação como ferramenta para configurar a memória do tempo (BERTUSSI, 2009, p 17).

¹⁸ A obra “A origem do drama Barroco alemão”, de Benjamin, apresenta a questão de como Baudelaire joga a melancolia e a sociedade, os espaços de representação, as pessoas, numa estrutura de palimpsesto, rompendo com o esperado, e por isso mesmo, traduzindo a modernidade de sua escritura. Segundo Lages (2007, p. 143), a compreensão de Benjamin sobre a leitura baudelairiana se dá pelo entrelaçamento da produção poética com vida social, pois há uma relação de morte e destruição que conjugam as entrelinhas do texto: “Esse complexo jogo de inter-relações entre produção poética e vida social é, pois, uma das formas pelas quais a melancólica duplicidade baudelairiana reiteradamente se manifesta para marcar, definitivamente, a necessidade de assimilar a visão poética do passado e simultaneamente destruí-la, aliás, para assimilá-la justamente sob o signo de sua negação ou destruição (a violência da expressão dos afetos baudelairianos lembra – talvez com sinal inverso, ou seja, por expulsão – a violência do impulso devorador típico do melancólico.”

A configuração, portanto dessas memórias se dá pela transgressão do esperado e dos sentidos e das palavras que emprega nos seus textos. No constante processo de elaboração desse choque de compreensões e possibilidades, Baudelaire encontra o que Benjamin associa com a morte, a negação, a destruição, composições do soturno. Ao mesmo tempo, articulando com a melancolia, a memória¹⁹ é passo derradeiro na formulação de um espaço-tempo da modernidade.

Goethe, na Alemanha, apresenta a natureza trágica da existência, a tempestuosidade humana e a “tristeza do mundo”, sendo que a obra “Fausto”²⁰ representa de modo produtivo a questão melancólica, pois expõe que “O que foi, torna a ser. O que é, perde a existência. O palpável é nada. O nada assume a essência” (GOETHE, 1956, p. 26). O nada que assume a essência é a escuridão que completa a imagem, o vazio preenchido pelo que não tem: formas, composições, outras imagens e complementos. É a negação que vincula visualmente a afirmação do negado: a escuridão, a cor preta, como observado na figura 3, conjuga o preenchimento total do que não está lá, a vida, a alegria, as cores.

Já o italiano Giacomo Leopardi expressa em sua produção a perspectiva de que o dom humano é a infelicidade²¹, como se observa no poema “O Infinito”, traduzido por Ivo Barroso, onde o diálogo entre o prazer e a dor são presentes. Se o dom humano é a infelicidade, o sentimento melancólico é a máxima representação desse *dom*. No paralelismo entre o prazer e a dor, prazer pela dor humana e a infelicidade, os silêncios do eu, a visita do eterno, o doce naufragar na melancolia representam as estruturas de uma desestrutura emocional, iniciada no poema “O Infinito”.

Sempre cara me foi esta colina
 Erma e esta sebe, que de extensa parte
 Dos confins do horizonte o olhar me oculta.
 Mas, se me sento a olhar, intermináveis
 Espaços para além, e sobre-humanos
 Silêncios e quietudes profundíssimas,
 Na mente vou sonhando, de tal forma
 Que quase o coração me aflige. E, ouvindo
 O vento sussurrar por entre as plantas,
 O silêncio infinito à sua voz

¹⁹ A relação da melancolia com a memória é aspecto do capítulo 2, onde é apresentada a associação da memória como uma das formas de expressão da melancolia.

²⁰ Sobre a obra “Fausto” não será realizada profundas análises o momento, pois é o delineamento de sentidos propostos que orienta a sequência do trechos, textos e autores analisados. Por isso mesmo não há uma rigidez em relação à ordem, permitindo a transgressão do processo e misturando, unindo e entrelaçando escrituras pelo viés do sentido, do mundo do possível que os interliga, de modo e articular proficuamente os conceitos com produções que possam exemplificar e acrescentar sentido ao que está exposto.

²¹ A dissertação de mestrado de Roberta Regina Cristiane Belletti, com o título “A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras: temas e problemas” apresenta um produtivo estudo a respeito da obra do autor italiano e de seus poemas.

Comparo: é quando me visita o eterno
 E as estações já mortas e presente
 E viva com seus cantos. Assim, nessa
 Imensidão se afoga o pensamento:
 E doce é naufragar-me nesses mares.

O naufragar nos mares e nas imensidões do pensamento, cuja passagem do tempo e a sua implacabilidade – responsáveis pela melancolia humana –, são perceptíveis no poema “A ceifeira solitária”²², do inglês Wordsworth. A solidão e a relação com a melancolia emergem, pois o eu lírico observa alguém de quem se mantém distanciado, e a solidão e o distanciamento compõem o olhar melancólico que vê e descreve a imagem. Toda a primeira estrofe do poema representa esse sentimento. A alusão ao mundo sonhado (“ilhas de Além-Quimera”), a fatalidade determinante de um tempo-espaço de outrora (“Nunca um rouxinol cantou / em sombras da Arábia ardente / ao que exausto repousou / mais grata canção dolente”), a existência interiorizada na relação com o mundo, misteriosa sobre a intimidade do eu (“Quem me dirá do que canta? / Será que o que ela deplora / é antigo, triste e distante, / como batalhas de outrora? / Ou coisas simples são / do quotidiano viver?”) e a emoção que não se faz óbvia, mas é palpável pelo que deixa expressar (“Sem falar, quieto, eu escutava / e, quando o monte subia, / no coração transportava / o canto que não se ouvia.”) indicam a plena figuração da melancolia.

Só ela no campo vi:
 solitária de altas serras,
 ceifa e canta para si.
 Não digas nada, que a aterras!
 Sozinha ceifa no mundo
 E canta melancolia.
 Escuta: o vale profundo
 Transborda-a de harmonia.

Nunca um rouxinol cantou
 em sombras da Arábia ardente
 ao que exausto repousou
 mais grata canção dolente;
 ou gorjeio tão extremado
 se escutou na Primavera,
 cortando o Oceano calado
 entre ilhas de Além-Quimera.

Quem me dirá do que canta?
 Será que o que ela deplora
 é antigo, triste e distante,
 como batalhas de outrora?
 Ou coisas simples são
 do quotidiano viver?

²² Poema traduzido, obtido no site: *Escritas.Org*: <http://www.escritas.org/pt/poema/2599/a-ceifeira-solitaria>
 Acesso em: 02 de abril de 2014.

Essas dores de coração,
que já foram e hão-de ser?

Seja o que for que cantara
é como infindo cantar,
que a vi cantando na seara,
no trabalho de ceifar.
Sem falar, quieto, eu escutava
e, quando o monte subia,
no coração transportava
o canto que não se ouvia.

Ou seja, o canto simbólico da sujeito envolto na dor, na tristeza e na solidão, com a cabeça inclinada, quieto, ouve a canção. A canção da melancolia que percebe na voz que soa. O canto que não é ouvido, mas está lá, no coração indica de modo pleno o conceito melancólico, que sob o olhar benjaminiano representa o negado, o que está destruído, a memória em suspensão.

Ao mesmo tempo, é necessário citar o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa, que alude diretamente ao poema de Wordsworth e também apresenta em sua composição o sentimento melancólico. O entrelaçamento é perceptível na segunda estrofe do poeta português, quando apresenta a ave, o pássaro lúgubre que está no limiar da história da vida: “Ondula como um canto de ave/ No ar limpo como um limiar,/ E há curvas no enredo suave/ Do som que ela tem a cantar.” A dubiedade entre a realidade e o mundo possível que o eu lírico percebe, inalcançável na forma da voz da ceifeira e na relação que o eu constitui com ela, permite figurar o próprio processo de perda que a melancolia traz e que é reforçado na seguinte estrofe: “Ah, canta, canta sem razão!/ O que em mim sente’stá pensando./ Derrama no meu coração/ a tua incerta voz ondeando!” E a voz que ondeia a procura de um sentido, do que está subentendido, e do canto que não é ouvido claramente demarcam a presença da dor e da tristeza.

E o canto que não é ouvido, mas é sentido está presente na “Ode à melancolia”, de John Keats. O poema esboça a insuportável tristeza relativa à temporalidade humana em sua existência, transformando o mais caro ao sujeito na maior tristeza, ao mesmo tempo em que individualiza um ou outro, pois são complementares. A alusão ao mundo angustiante elaborado pela psique é o contraponto ao mundo vivenciado, que transforma o “real” em sofrimento: “Make not your rosary of yew-berries,/ Nor let the beetle, nor the death-moth be/ Your mournful Psyche”²³. E a estruturação dessa melancolia que consome destitui do eu toda

²³ “Não faças teu rosário com as bagas dos teixos, / Nem deixes o besouro, ou a mariposa da morte / Ser tua lúgubre Psyche”, tradução de John Milton & Alberto Marsicano.

a esperança, pois a existência humana e a própria vida são compassos de uma dança com a morte e o fim: “She dwells with Beauty—Beauty that must die; /And Joy, whose hand is ever at his lips /Bidding adieu; and aching Pleasure nigh, /Turning to poison while the bee-mouth sips”²⁴.

Edgar Allan Poe²⁵ complementa o recorte de autores literários que apresentam entrelaçamentos com a melancolia. A produção literária do autor é composta de textos onde a melancolia constitui a própria obra²⁶, conjuntamente ao viés do terror emocional articulado nas histórias, ou como plano de fundo na elaboração constitutiva dos espaços apresentados²⁷. Sobre o poema “O corvo”²⁸, além do aspecto lúgubre, incide uma atmosfera sombria, determinante para a elaboração do cenário apresentado. Conjunto ao fato do “eu” estar solitário, perpassado pelas memórias da mulher perdida, está a alma soturna que, mergulhada nas memórias pela ausência da presença querida, sofre: “Repouso (em vão!) à dor esmagadora / Destas saudades imortais / Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. / E que ninguém chamará mais.” No entanto, não é apenas luto pela ausência e compreensão do significado da perda, é mais profundo, pois entrelaçado está o anseio e a falta de sentido que o solitário sente e tem. Apesar de geralmente definido como um clássico do gótico, no poema “O corvo” há a marca do soturno, como indicado por Freud e por Lambotte, e que está subjacente nos medos

²⁴ “A Beleza é seu lar; Beleza que se esvai; /A Alegria, com mãos e lábios sempre em fuga /Dizendo adeus; e o Amor que atrai e logo trai /E é já só fel em vez do mel que a abelha suga”, tradução de Augusto de Campos.

²⁵ Representante do Romantismo americano, por um viés mais alegórico e macabro, um romantismo gótico, influenciou gerações, Baudelaire foi leitor e traduziu a obra de Poe para o francês.

²⁶ Conforme proposição de Benjamin (1984) sobre a importância dos adereços, cenários, adereços e detalhes na elaboração da melancolia na obra artística.

²⁷ Aqui é importante fazer uma explicação, caso não tenha ficado claro ainda, o espaço assume o lugar de representação dos estados emocionais dos sujeitos. Scliar (2003) especifica a questão ao exemplificar que a biblioteca é um lugar dos mais condizentes com o melancólico, devido a ser um espaço de introspecção. Faz-se agora essa referência em função do poema “O corvo”, pois é na biblioteca que se desenrola todo o drama psicológico que envolve a voz do texto.

²⁸ O corvo assume um caráter altamente significativo no que concerne à alusão da negatividade para a modernidade, em especial na Europa, ligando-o ao mau-agouro. Ao mesmo tempo, ele é um símbolo da solidão, a voluntária, e também, de certo modo, de esperança. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 293-294) explicam da seguinte forma a questão da visão moderna do corvo: “a conclusão a tirar de um estudo comparativo dos costumes e crenças de numerosos povos é que o simbolismo do corvo só tomou seu aspecto negativo há pouco tempo e quase exclusivamente na Europa. Consideram-no, com efeito, nos sonhos, como uma figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça. É a ave negra dos românticos, planando por sobre os campos de batalha a fim de se cevar na carne dos cadáveres.”. Complementar ao sentido, eles ainda acrescentam sobre a questão da representatividade do corvo: “Ele seria também um símbolo da solidão, ou melhor, do isolamento voluntário daquele que resolveu viver num plano superior. Seria, igualmente, um atributo da esperança, pois o corvo repete sempre, segundo Seutônio, *cras, cras*, i.e “amanhã”, “amanhã”.”. Ora, o poema apresenta o caráter de solidão e isolamento que a voz poética assume, ao revelar estar só no quarto, altas horas da noite, devaneando sobre livros e sobre Lenora. A presença do corvo como agouro negativo, da desgraça e da angústia é firmada pela voz poética, pelo modo como descreve a cena, pelo ritmo das palavras. Ao mesmo tempo, há o jogo entre a negatividade e a possibilidade de o corvo ser tributo de esperança, pois se Seutônio apresenta o “*cras*” como “amanhã”, então o *porvir*, o final do poema renega o tributo positivo determinando como sentença final “nunca mais”. Não há esperança, apenas solidão e angústia na perspectiva da existência poética.

incompreendidos e inconfessos do sujeito. A quinta estrofe do poema traduz essa emoção, apresentando a melancolia pelo medo do imponderável.

Com longo olhar escruto a sombra,
 Que me amedronta, que me assombra,
 E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,
 Mas o silêncio amplo e calado,
 Calado fica; a quietação quieta:
 Só tu, palavra única e diletta,
 Lenora, tu como um suspiro escasso,
 Da minha triste boca saís;
 E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
 Foi isso apenas, nada mais.

O “longo olhar” que escrutina a sombra entrelaça também a interioridade do eu, escondida no inconsciente da dor e da solidão, num estado de mania²⁹ percebida pela inquietação que demarca a estrofe através do último verso: “Foi isso apenas, nada mais.”.

E, ainda envolvendo Poe, a última estrofe do poema reitera a perspectiva do eu em profundo pesar, que leva o reflexo da dor emocional estabelecida no sujeito como a escuridão que se fixa na alma:

E o corvo aí fica; ei-lo trepado
 No branco mármore lavrado
 Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.
 Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
 Um demônio sonhando. A luz caída
 Do lampião sobre a ave aborrecida
 No chão espraia a triste sombra; e, fora
 daquelas linhas funerais
 Que flutuam no chão, a minha alma que chora
 Não sai mais, nunca, nunca mais!

E nos poemas “O corvo”, “A ceifeira solitária” e “A pobre ceifeira” a presença dos pássaros³⁰ indica a angústia, a dor, o sofrimento e a solidão, que escurece o mundo. Assim,

²⁹ Na obra “Luto e melancolia”, Freud (2010, p. 187) explica que a melancolia e a mania apresentam o mesmo conteúdo para a psicanálise, mas que na melancolia o eu sucumbe e na mania o eu é sobrepujado ou posto de lado. Simplificando, na mania o sujeito se preenche de uma euforia desmedida, sem que saiba a razão, achando-se capaz de dominar o mundo, sentindo-se em pleno júbilo, enquanto na fase melancólica, há um total empobrecimento do eu, que se sente incapaz, desmotivado e inerte na relação com o mundo. Mas a mania pode se apresentar como aspecto de elaboração psíquica em que o eu repete ações, pensamentos, apresentando extremos como a bipolaridade, a exultação, a plena angústia, a ideia de perseguição, entre outras.

³⁰ O que parece um contrassenso, pois aos pássaros é dada a percepção de liberdade e beleza, por estar próximo aos céus. No entanto, nos poemas referidos, os pássaros assumem um caráter introspectivo, em que não trazem bons agouros ou emoções, mas estão ligados à dores e angústias emocionais, apresentando um caráter soturno. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 687-690) estabelecem produtivas perspectivas acerca do simbolismo dos pássaros: “O voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolo às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu [...] o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais. [...] os pássaros simbolizam os

essa escuridão é associada à culpa, articulada com o sentimento melancólico devido ao recalque “de uma força pulsional cujo excedente agressivo não pode se exprimir e atesta a intensidade de tal sentimento, já que o melancólico só luta com aspirações fortes demais por não ter podido projetá-las para o exterior”³¹. Desse modo, as emoções sopesam o eu, emaranhando os sentimentos e sobrecarregando o sujeito em conflito.

1.3 A melancolia e os outros estados emocionais

Nas muitas possibilidades de representação da melancolia, dos humores possíveis, está a ironia. No espaço de representação, o tom irônico constitui um ângulo subjacente da melancolia em que o eu, numa forma de expressão de sua incompletude e angústia, externa essa dor recalcada na forma de um olhar mordaz que é estendido a si e aos outros. O trecho em que Ricardo Reis e Fernando Pessoa conversam representa adequadamente essa proposição.

Estar vivo é significativo, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está Lídia, viva está Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos, Para quem assim pense, a morte, afinal, deve ser um alívio, Não é, porque a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida, Meu caro Fernando, cuidado com as palavras, você arrisca-se muito, Se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias, E você, já as sabe, Só agora comecei a ser absurdo, Um dia você escreveu Neófito, não há morte, Estava enganado, há morte, Di-lo agora porque está morto, Não, digo-o porque estive vivo, digo-o, sobretudo, porque nunca mais voltarei a estar vivo, se você é capaz de imaginar o que isto significa, não voltar a estar vivo (SARAMAGO, 2010a, p. 279).

O jogo entre a ironia que analisa o mundo e as coisas estende para si, revela, no percurso de sua percepção, a melancólica observação do eu só no mundo. A angústia do sujeito que se compreende incompleto, quase inapto no processo de troca com o espaço que o circunda e com as pessoas que dele fazem parte formula uma alegoria da ausência, da destruição pela palavra não dita. O que está nas entrelinhas do pensamento e da escritura é a

estados espirituais”. Ao mesmo tempo, Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 687) apresentam o contraponto dessa leveza “a leveza do pássaro comporta, entretanto, como acontece frequentemente, um aspecto negativo. São João da Cruz vê nela o símbolo das operações da imaginação”. Sendo o pássaro a simbologia da leveza que transita entre o céu e a terra, mensageiro divino, mas que também pressupõe o devaneio, ele é o representante eficaz da tradução da melancolia, que leva o sujeito entre mundos, imerso nas funções intelectuais de sua percepção, o melancólico perde-se num mundo próprio, angustiado pelo que vê e o cerca, e a voz poética traduz essa compreensão no uso da presença desse símbolo como figuração.

³¹ Lambotte, 2000, p. 69.

composição do estado sorumbático que leva a duvidar, exacerbar a avaliação das opiniões que o sujeito possui e apresenta sobre tudo e todos, com mais furor quando relacionada a ele mesmo. E essa noção é representativa no autoquestionamento sobre a existência pessoal e dos outros, como expressa o eu lírico no seguinte trecho da prosa lírica de Bernardo Soares (2006, p. 489): “Tu não existes, eu bem sei, mas sei eu ao certo se existo? Eu, que te existo em mim, terei mais vida real do que tu, do que a própria vida que te vive?”. Conjugada à capacidade de inquirir sobre tudo, o sujeito sorumbático, na agudeza de um pensamento capaz de analisar tudo com grande clareza, visto dissociar-se de tudo e todos, preso na angústia que o consome, está a capacidade de se autodepreciar de modo objetivo. Segundo Freud (2010, p. 177), o melancólico

quando, em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa.

A afirmativa freudiana traz à tona a posição do heterônimo pessoano³² Álvaro de Campos no “Poema em Linha Reta”, cuja autodepreciação e vilania do eu lírico são expostas de modo direto, compondo a verve da posição sorumbática:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda gente que eu conheço e que fala comigo

³² Padronizando o processo de registro, toda vez que o texto apresentado por de algum dos heterônimos pessoanos, há sempre o seguinte padrão de referência: primeiro o sobrenome do autor (PESSOA), seguido do sobrenome do heterônimo ao qual é atribuído o texto, com o ano e a página do livro de onde foi retirado. Quando indicado somente como “Pessoa”, refere-se ao ortônimo.

Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe – todo eles príncipes – na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço(sic) e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos – mas ridículos nunca!
É eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com meus superiores sem titubear?
Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.
(PESSOA: CAMPOS, 1996, p. 83-84)

A perfeição do outro implica na totalidade da imperfeição desse eu desestruturado. A desorganização do sujeito frente à realidade e ao mundo constituem, portanto, a possibilidade das psiconeuroses narcísicas, como a megalomania. No poema, observa-se a fina ironia com a qual o eu lírico ataca a si comparando as “vilezas” e a mesquinhez que o compõe. Frente ao outro ele é um nada, o mais vil dos seres, mas cuja clareza de pensamento exalta a verdade das grandezas expostas pelos homens “Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?” (PESSOA: CAMPOS, 1996, p. 84). Aqui a melancolia não leva o eu a se diminuir realmente, mas estabelece a clareza da visão dos sujeitos no mundo, “no melancólico talvez possamos destacar um traço [...], uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento”, como explicita Freud (2010, p. 177). Assim, a elaboração da ironia que desperta a graça é tão significativa na estruturação melancólica quanto o sentimento de incompletude do sujeito melancólico, como explica Maria Rita Kehl (2011, p. 29-30) ao indicar que “um melancólico que ri de tudo não é tão contraditório quanto parece: o riso de Demócrito indicava sua descrença, seu desapego em relação a tudo que seus semelhantes valorizavam”, exatamente como faz o heterônimo pessoano Álvaro de Campos.

A troca entre o sentimento melancólico e outros humores é indicada de modo produtivo por Ítalo Calvino, em “Seis propostas para o próximo milênio”, onde em determinado trecho ele expõe a melancolia como “a tristeza que se tornou leve”³³. A questão

³³ CALVINO, 2011, p. 32.

da leveza é bastante sutil, mas se o sujeito soturno a transpor enquanto um cansaço, ou como, em alguns casos, utilizando o “ennui”, o tédio, talvez acabe por apresentar uma suavidade, mas que mantém a angústia da insatisfação. O heterônimo Bernardo Soares compõe o tédio como indissociável do eu em trechos repletos de uma melancolia questionadora das perspectivas de passado, de futuro e, por consequência, do próprio presente:

Levei de um lado para outro, de norte para sul... de leste para oeste, o cansaço de ter tido um passado, o tédio de viver um presente, e o desassossego de ter que ter um futuro. Mas tanto me esforço que fico todo no presente, matando dentro de mim o passado e o futuro (SOARES: PESSOA, 2006, p.499-500).

A excitação dessa relação entre o tédio, a plena euforia e os estados depressivos estabelece produtivos pontos na escrita literária e na percepção da relação do sujeito com o espaço do mundo e do literário. Ao pensar na produção de Pessoa, com seus vários heterônimos, pode-se estabelecer a necessidade de “esvaziamento” do eu que se divide e multiplica nas possibilidades de si.

Na prosa poética “Na floresta do alheamento”, vinculada ao heterônimo Bernardo Soares, observa-se o desvelamento do íntimo melancólico do sujeito, que do estupor de suas emoções no contato com o mundo, expõe a clareza da perda da significação das emoções e do próprio amor. Desinteressado do que vive, presencia e percebe o mundo e, cruamente, tece a compreensão dessa realidade³⁴ onde o sono e o sonho o ausentam da realidade, continuando cativo da melancolia.

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê (sic)... Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. Na alcova mórbida e morna a antemã de lá fora é apenas um hálito na penumbra. Sou todo confuso quieta... Para quê há-de(sic) um dia raiar?... Custa-me saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer. Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Boio. No ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este... (SOARES: PESSOA, 2006, p. 466).

O estado febril, o torpor lícido, o estado entre sono e vigília aludidos assomam a plena expressão da angústia soturna, em que o trecho “não sei onde estou nem o que sonho” mostra

³⁴ Na obra “O discurso melancólico”, Marie-Claude Lambotte (1997, p.52) utiliza descrições das falas de pacientes, denominadas Senhora A e Senhora B para explicar e ilustrar os aspectos de desenvolvimento da melancolia no discurso. Na obra, A Senhora B apresenta uma relação conturbada entre seus desejos internos e seu reflexo pelo sono.

um eu fragmentado e fracionado que não consegue conectar-se com a realidade. O sono e o sonho elaboram uma disfunção sensorial que não permite trabalhar as lembranças, as memórias, destituindo a capacidade desse sujeito de achar ou determinar um novo arcabouço simbólico para sua angústia melancólica e, desse modo, reestruturar a subjetividade.

E da melancolia, o mesmo heterônimo reconhece a megalomania, ao estabelecer a grandeza do intelectual: “A única atitude intelectual digna de uma criatura superior é a de uma calma e fria compaixão por tudo quanto não é ele próprio. Não que essa atitude tenha o mínimo cunho de justa e verdadeira; mas é tão invejável que é preciso tê-la” (SOARES: PESSOA, 2006, p. 464). Ou seja, ciente da mesquinhez humana, imerso e emergindo dela, o eu reafirma a si e se compraz de sua vilania, pois é dela que é constituído o ser superior.

1.4 Entrelaçamentos da melancolia com a literatura e as artes

Condizente com esse estar perdido, no entorpecimento do corpo, na sangria da alma, sob o sol negro do demônio do meio-dia, a palavra é o caminho do melancólico. Na angústia repetitiva dos fatos expressa o desejo, a pulsão daquilo que não sabe ou compreende perdido. Distante e perto, inscrito no espaço de seus afetos, o melancólico percebe a validação do significante, da “fragilidade do significante”, devorado no ritual canibalístico de suas emoções ele se metamorfoseia (Kristeva, 1989). A escrita literária vem compor esse cenário intenso e metafísico do sujeito, pois

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida. ” (KRISTEVA, 1989, p. 28-29)

Na constituinte dessa formulação, o eu se divide em muitos, fragmentado e fracionado, multiplica-se. A escrita literária possibilita a libertação da voz dorida do sujeito: “... e os lírios nas margens de rios remotos, frios e solenes, numa tarde eterna no fundo de continentes verdadeiros. / Sem mais nada e contudo verdadeiros” (SOARES: PESSOA, 2006, p. 428).

Verdadeiro no mais íntimo de si, a escrita literária estabelece a permissão de dar voz ao outro e ouvi-lo, permitindo que essa voz ressoe e se entrelace na intimidade desse outro, sendo errância e ressonância dentro do sujeito. Mesmo enquanto voz crítica, como no texto “A arte filosófica”, há o entrelaçamento e a permeabilidade das emoções confrontadas e compartilhadas, pois a escrita está imbuída do afeto da coisa³⁵.

O velho está adormecido numa poltrona grosseira, a Morte toca uma ária encantadora ao violino. Um grande sol, cortado em dois pela linha do horizonte, lança para cima seus raios geométricos. É o fim de um belo dia. Um passarinho pousou sobre o parapeito da janela e olha para dentro do quarto; vem ouvir o violino da Morte, ou é uma alegoria da alma prestes a partir? (BAUDELAIRE, 2006, p. 790-791).

Indizível forma completa de dor, a melancolia se subtrai da exatidão e conspurca a incerteza do sofrimento. Nessa relação de dor e escrita, a obra literária é o perdão necessário que salva:

A posição do escritor é uma posição de palavra: uma construção simbólica absorve e substitui o perdão enquanto movimento emocional, misericórdia, compaixão antropomorfa. Dizer que a obra de arte é um perdão já pressupõe a saída do perdão psicológico (mas sem conhecê-lo) em direção a um ato singular, o da nomeação e da compaixão. (KRISTEVA, 1989, p. 194-195)

Isso significa dizer que na escrita o sujeito estabelece um “sentido da melancolia”³⁶ elaborando o “perdão estético”³⁷ que é libertador.

Na fronteira da emoção e do ato, a escrita só acontece pelo momento da denegação do afeto, para que nasça a eficácia dos signos. A escrita faz o afeto passar no efeito [...] Ela veicula os afetos e não os recalca, propõe uma saída sublimatória para eles, ela os transpõe para um outro num terceiro elo, imaginário e simbólico. Porque é um perdão, a escrita é transformação, transposição, tradução. A partir desse momento, o universo dos signos impõe a sua própria lógica. O júbilo que ele proporciona, o da performance e o da recepção, oblitera por intermitência tanto o ideal quanto toda possibilidade de justiça externa. [...] Um eterno retorno de um triplo movimento assim se engrena: ternura unida ao sofrimento, justiça lógica e precisão da obra, hipóstase e, enfim, mal-estar da obra absoluta. Depois de novo, para se perdoar, recomeça a tripla lógica do perdão... Não temos necessidade dela para dar um

³⁵ Toma-se o termo “coisa” como o objeto do desejo indefinido que está no âmago da persona.

³⁶ Segundo Kristeva (1989, p. 173) “O sentido da melancolia? Nada mais do que um sofrimento abissal que não chega a significar e que, tendo perdido o sentido, perde a vida. Este sentido é o afeto insensato que o analista irá procurar com um máximo de empatia, para além do abrandamento motor e verbal dos seus deprimidos, no tom de suas vozes, ou então recortando suas palavras desvitalizadas, banalizadas, gastas, palavras das quais desapareceu todo apelo ao outro, para tentar, precisamente, unir-se ao outro nas sílabas, nos fragmentos e nas suas recomposições

³⁷ “Aprendemos a gravidade de tal perdão com e através do horror inaceitável. Esta gravidade é perceptível na escuta analítica, que não julga nem calcula, mas que tenta desatar e reconstituir. Sua temporalidade espiralada realiza-se no tempo da escrita. É por estar separado do meu inconsciente por uma nova transferência para um novo outro ou para um novo ideal que sou capaz de escrever a dramaturgia da minha violência e do meu desespero, contudo inesquecíveis”, conforme Kristeva, 1989, p. 187).

sentido vivo – erótico, imoral – ao aprisionamento melancólico? (KRISTEVA, 1989, p. 196-197)

E, assim, nesse processo de libertação e júbilo que a escrita permite, o prisioneiro melancólico abre a possibilidade de uma ressignificação própria e do outro. Ela proporciona uma espécie de viagem ao âmago da existência, mas de modo simbólico e imaginativo, pois a imaginação é uma das searas do melancólico. Céline (1932, p. 03) expressa que “voyager, c’est bien utile, ça fait travailler l’imagination. Tout le reste n’est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé.”³⁸ Uma viagem da imaginação, pois a melancolia trabalha esses movimentos e transições entre o que está dentro e o que está fora. Uma viagem elaborada na modernidade líquida³⁹, que assume o papel de transformar as percepções do e sobre o mundo e as influências que cada sujeito sofre nesse contato.

Embalado pela imaginação, o eu entrelaça cenários em cuja figuração ressoa a voz da melancolia dentro da história e de suas múltiplas possibilidades, em especial pela voz que *conta* a história. Porque o contar a história está sopesado da forma como o mundo elaborado é percebido, e isso só é possível pelo olhar e mão de quem registra isso. Tudo é imaginação, conforme Baudelaire (2006) e segundo Céline (1932), mas não é apenas isso. Tudo é paisagem da emoção, do interior do eu e por isso a melancolia está inserida onde não é esperado. Um texto muito produtivo da literatura portuguesa, o “Primeiro Fausto”⁴⁰, de Fernando Pessoa adentra essa perspectiva. A obra se divide em três partes, a primeira denominada “Primeiro tema: O mistério do mundo”, onde o eu se debruça sobre as questões da humanidade, sobre o ser humano e sua descrença no divino e na capacidade humana de amar, perdoar e fazer o bem, pois tudo são trevas. E nessas trevas o eu está circunspecto, mergulhado na agonia da insignificância, do insondável, do desconhecido, e assim na plena compreensão de que ele mesmo não tem valor. A escolha dos termos “inenarrável”, “inestável”, “ninguém” indicam a angústia de Fausto.

³⁸ “Viajar, é muito útil, faz funcionar a imaginação. O resto é só decepção e fadiga. Nossa viagem para nós é totalmente imaginária. Esta é a sua força. Vai da vida para a morte. Homens, animais, cidades e coisas, tudo é imaginado”. Tradução livre feita pela autora da tese.

³⁹ Referência à teoria de Zygmund Baumann em “Modernidade líquida”.

⁴⁰ É produtivo comentar que essa é uma obra considerada inacabada. Alguns estudos realizados indicam a incompletude do texto, sendo organizado apenas pelos indicativos sequenciais feitos por Pessoa, com sua organização distinta, conforme Tatiana de Freitas Massuno. Por isso mesmo, um dos grandes problemas do estudo da obra está na questão da fragmentação e incompletude da obra, sobre a qual Fernando Pessoa dedicou parte de sua vida. De acordo com Josiane Maria de Souza *O Primeiro Fausto* “é o projeto que permanece na fragmentação como constituição de sua totalidade inatingível” (SOUZA, 1990, p. 87).

O Ser em si nem é o nome
Do meu ser inenarrável;
No meu mudo Maëlstrom
O grande mundo inestável
Como um suspiro se apaga
E um silêncio mais que infindo
Acolhe o acorrer do vago
Que em mim se vai esvaindo.

Por mais que o Ser, que transcende
Criatura e Criador,
Se esse Ser ninguém entende
Ele, a mim e ao meu horror,
Menos. Vida, pensamento,
Tudo o que nem se adivinha,
É tudo como um momento
Numa eternidade minha. (p. 5-6)

E essa angústia, alusão ao estado melancólico, é uma infinitude que esvai, apesar de estar “numa eternidade minha”. E nessa continuidade de Fausto, a segunda parte é denominada “O horror de conhecer” e a terceira parte, com o terceiro tema, “A falência do prazer e do amor”. As divisões enlaçam a concepção humana da melancolia como mistério de sua origem e de sua relação com o mundo, seguindo para o horror de conhecer a si mesmo no âmago da existência, concluindo com a falência prazer e do amor e a significação dessa perda:

Paro à beira de mim e me debruço...
Abismo... E nesse abismo o Universo.
Com seu tempo e seu 'spaço, é um astro, e nesse
Alguns há, outros universos, outras
Formas do Ser com outros tempos, 'spaços
E outras vidas diversas desta vida...
(PESSOA, s.d., p. 5, estrofe XVII, primeiro canto)

A dor, as falências do prazer e do amor incitam a presença do destino derradeiro pela Morte:

Já deslumbradas, vãs, incoerentes,
Amargas, [vagas] desorganizações
Que nem deixam sofrer. Vem pois, oh Morte!
Sinto-te os passos! Sinto-te! O teu seio
Deve ser suave e ouvir teu coração
Como uma melodia estranha e vaga
Que enleva até ao sono e passa o sono.
Nada. Já nada [passa] — nada, nada...
Vai-te, Vida!
(PESSOA, s.d., p.27)

No “Fausto” de Goethe⁴¹ há um olhar mais irônico, resultado da visão melancólica sobre as ações humanas.

Imagens a granel; clareza pouca;
 erros mil; de verdade um raio apenas.
 Oh que misto! que pinga saborosa!
 Ninguém há que não a trague, e que não a louve.
 A flor da mocidade então se apinha;
 espia o desenlace; exalta a peça,
 onde crê ver inspirações divinas.
 Cada alma terna então sorve com ânsia;
 Suave melancólico alimento;
 Ora isto; ora aquilo a impressiona;
 Cada um vê na cena aquilo que em si acha;
 Ei-los prestes ás lágrimas e aos risos;
 À audácia, à execução vozeiam loas.
 São de ruim contento os Padres Mestres.
 Noviços, qualquer coisa os enamora.
 (GOETHE, 1956, p. 33)

Seguindo a proposição de Goethe de que “cada um vê na cena aquilo que em si acha”, a presença da melancolia constitui uma forma de ressignificar o mundo, elaborando pontes e desestruturando perspectivas pré-estabelecidas sobre as imagens e presenças figurativas. Nesse sentido, aproxima-se com as elaborações feitas por Saramago em obras como “Conta da ilha desconhecida” ou mesmo em “A jangada de pedra” quando transforma em ilha um barco e em uma “jangada” um território, numa alusão a Portugal -, a representação do espaço vivido e vivenciado não se faz menos relevante. A composição do espaço estabelece o entrelaçamento necessário com o emocional do sujeito, mediando em sua apresentação o

⁴¹ Não se vai entrar nos detalhes do clássico “Fausto”, de Goethe, mas não é possível deixar de lembrá-lo. “Fausto” é uma adaptação (se assim se pode dizer) de uma lenda popular que Goethe passa para a dramaturgia. Ela teve duas escritas: “Fausto I”, de 1808, e a segunda versão, “Fausto II”, de 1832. Conforme explica Eloá Heise, no artigo “Fausto: a busca pelo absoluto”, publicado pela Revista Cult (2013, edição 130): “A peça inicia-se com três cenas introdutórias, três prólogos que desenvolvem, respectivamente, uma perspectiva autobiográfica, uma perspectiva poetológica e uma perspectiva metafísica. O primeiro prólogo, *Dedicatória*, não dedica a peça a ninguém, como o título faz supor, mas é uma metarreflexão, em forma de monólogo, no qual o poeta faz uma retrospectiva da história da obra. No *Prólogo no teatro*, que vem a seguir, há uma discussão sobre a essência e a função da obra teatral; no confronto de opiniões antagônicas, debatem-se temas pouco ortodoxos para uma peça de teatro como: produção, rentabilidade, encenação e recepção do drama. Percebe-se, pois, que esses dois prólogos iniciais não se integram no enredo dramático. O *Prólogo no céu*, no entanto, é parte do desenvolvimento da trama e representa a moldura celestial externa que contém no seu escopo a ação terrena interna. Essa moldura metafísica envolve todo o drama. Inicia-se no começo do *Fausto I* e encerra seu contorno no fim do *Fausto II*, sob forma de epílogo. A moldura celeste, formulada segundo conceitos próprios da tradição cristã e assumindo a fórmula de um mistério medieval, apresenta uma imagem do mundo e do homem. Nesse jogo universal a terra é colocada entre o céu e o inferno e o ser humano entre Deus e a diabo. No *Fausto I* podemos detectar três estações: a procura por sentido através da bebida (*O porão de Auerbach*), do desejo e do amor por Gretchen (cenas *Rua até Cárcere*) e da sensualidade desenfreada (*Noite de Walpúrgis*). O *Fausto II* também comporta mais três estações: o mundo da corte (I ato), a estação da beleza e da arte (II e III atos) e a estação do conquistador e empreendedor (IV e V atos).” Ou seja, houve uma reescrita que aprimorou a compreensão dramática proposta, conforme descreve Eloá Heise.

íntimo do olhar pelo lugar que desvela em sua descrição. O íntimo que se expressa é o devaneio da melancolia figurada na imagem que descreve.

mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé. Ao comprido do cais, outros barcos atracados luzem mortificamente por trás das vigias baças, os paus-de-carga são ramos esgalhados de árvores, negros, os guindastes estão quietos. É domingo. Para além dos barracões do cais começa a cidade sombria, recolhida em frontarias e muros, por enquanto ainda defendida da chuva, acaso movendo uma cortina triste e bordada, olhando para fora com olhos vagos, ouvindo gorgolhar a água dos telhados, algeroz baixo, até ao basalto das valetas, ao calcário nítido dos passeios, às sarjetas pletóricas, levantadas algumas, se houve inundação. (SARAMAGO, 2010a, p. 09)

O silêncio, a névoa de chuva, a luz mortiça, a imobilidade sutilmente criam a atmosfera espacial, reforçando a noção de entorpecimento que compõe a melancolia. A cidade figura como expressão implícita do estado emocional do eu.

A tarde escurece e ainda agora são quatro horas, com um pouco mais de sombra se faria noite, porém aqui dentro é como se sempre o fosse, acesas durante todo o dia as fracas lâmpadas, algumas queimadas, aquela está há uma semana assim e ainda não a substituíram. As janelas, sujas, deixam transluzir uma claridade aquática. O ar carregado cheira a roupas molhadas, as bagagens azedas, à serapilheira dos fardos, e a melancolia alastra, faz emudecer os viajantes, não há sombra de alegria neste regresso. A alfândega é uma antecâmara, um limbo de passagem, que será lá fora. (SARAMAGO, 2010a, p. 10-11)

A chegada à cidade, o espaço da modernidade, apresenta o caráter de passagem de um estado a outro, de um lugar a outro, mas ela é um limbo da transição entre o íntimo do eu, a melancolia que o compõe, e o mundo de fora, o outro que cerca a existência. Se o homem é o resultado de suas relações e vivências, dos meios e espaços, o melancólico busca a cidade como espaço de isolamento. Cercado de tudo e por todos, e, mesmo assim, longe de tudo e de todos emocionalmente. Solitário, isolado, transitando, devaneando soturno pelo tecido do mundo. Por isso, a percepção e a descrição dos lugares, pessoas e coisas apresenta um viés carregado de tensão e angústia, pois representa a errância íntima do sujeito e de sua paisagem emocional mais íntima. A passagem é um cruzar de fronteiras entre o plenamente expresso na escrita e o simbolizado pelo inconfesso da emoção. A angústia da passagem se compraz da alternância entre o mundo deixado e o recuperado, “um limbo de passagem” que indica a questão do desconhecido “que será lá fora”. Transigido pelo espaço, estabelece o lugar da emoção:

Ricardo Reis atravessa o jardim, vai olhar a cidade, o castelo com suas muralhas derrubadas, o casario a cair pelas encostas. O sol branqueado bate nas telhas molhadas, desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando. (SARAMAGO, 2010a, p. 60).



Figura 4: Alexandre Farto – VHILS - Arte na rua. Portugal.

Assim, o olhar sobre a cidade compõe a intimidade ambivalente da alegria e da tristeza pela composição da escrita entre um castelo de muralhas derrubadas e o sol branqueado sobre a cidade em silêncio. Compondo esse jogo da arte da figuração do literário, a figura 4

apresenta uma instalação realizada pelo artista português Alexandre Farto, conhecido por Vhils, que complementa o olhar sobre a cidade.

Na figura da instalação em questão, há dois pontos relevantes: a utilização de uma parede em Portugal, o que configura uma melancólica memória dos tempos e sua passagem implacável, e a imagem de um olhar perdido para o espaço, o horizonte. A observação do olhar remonta à melancolia no que concerne à angústia e à tristeza, pois Vhils constrói a imagem de uma mulher que olha ao longe. A construção do sentido ainda permite considerar que é através da angústia que esse olhar representa que é permitido associar a destruição moderna do ser humano, abandonado em seu isolamento, alquebrado pelas vivências e anseios da vida. Essa percepção é possível pelo modo como a instalação é feita, quebrando pedaços da parede onde é realizada a obra. O artista associa a imagem feminina à angústia e à melancolia, como Charpentier (fig. 3), estabelecendo o campo da emoção através do olhar que observa o mundo distante e não encontra sentido para o visto e vivenciado, indicando a modernidade líquida, transitória e contundente que modifica a percepção do mundo. O rosto concebido, recorte da figura humana, é o centro da representação da tristeza, pois o olhar e os olhos, como janelas da alma, expressam eficazmente o estado soturno que configura a própria sociedade moderna.

A conjugação entre a destruição da parede para estruturar o sentido melancólico como proposto por Vihls e a descrição de espaços também desestruturados, constitui produtivo modo de indiciar a angústia e a incompletude que a melancolia estabelece no sujeito. Na tessitura do texto artístico, como o feito em “O ano da morte de Ricardo Reis”, o espaço de representação é ponto chave para compreender a insidiosa configuração que a melancolia traz e traduz na palavra, firmando nas entrelinhas a alegoria da destruição emocional impossível de vencer.

Pisa o lixo das ruas, ladeia os caixotes virados, debaixo dos pés rangem vidros partidos, só faltou que tivessem atirado também os velhos pelas janelas com o manequim, não é assim tão grande a diferença, a partir de certa idade nem nos governa a cabeça nem as pernas sabem aonde hão-de(sic) levar-nos, no fim somos como as criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, sim, viemos, foi pelo não ser que começamos, e mortos, quando o estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo. Todos tivemos pai e mãe, mas somos filhos do acaso e da necessidade, seja o que for que isso signifique (SARAMAGO, 2010a, p. 75-76)

Reflexão a respeito da vida, do acaso e da necessidade do eu cujo caráter soturno é reforçado pela inexatidão do trecho “seja o que for que isso signifique”. O nada que existe

refere o eu destituído e repassado pela melancolia do que já não é e entrelaça o sentimento de perda que o fado português do grupo Madredeus expressa através dos acordes iniciais da música “Haja o que houver”. Tudo está perdido num espaço-tempo ulterior e que a voz da canção traz para a percepção. O trecho “há quanto tempo / eu já esqueci / por que fiquei longe de ti / cada momento é pior / volta no vento / por favor”, conjuga a imagem do que foi perdido, na volta ao passado, à memória, e pelo qual deseja o retorno. A concepção freudiana nos mostra que a perda formula uma necessidade de completude, de significação. O desejo da volta, o passado que não retorna, o olhar perdido no horizonte de um tempo e espaço, a implacabilidade da resignificação da vida, convivendo o passado perdido e o tempo presente, como expressa Kristeva (1989) são contundentes em um mundo em que a insatisfação.

Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou alguma coisa que amei outrora. O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do ódio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. Minha depressão assinala-me que não sei perder: talvez não tenha sabido encontrar uma contrapartida válida para a perda? Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser – e do próprio Ser. (KRISTEVA, 1989, p. 12)

Instável emoção que leva à perda do próprio Ser, conforme Kristeva (1989), e faz com que a razão perca seu poder. A representação do instável é realizada através da constitutiva “vento”, que percorre múltiplos espaços e lugares e não se prende. Simbologia desejável e eficiente para figurar como anseio e ansiedade, presente nas cidades e nas pessoas que nelas vivem.

O chamamento do “vento” acena ao inapreensível e a imprevisibilidade, num jogo de emoções e sensações que a melancolia, em sua evocação, não pode recuperar e, pela letra da canção, reforça a perspectiva do olhar perdido que a figura 4 apresenta. O melancólico, amortecido nas ações, busca, através das palavras, retomar aquilo que falta, mas que sabe não ser possível. A precariedade de seu estado emocional interfere na figuração do mundo e as palavras que profere são circunscritas pela dor. Na música a pungência das emoções, a tonalidade da voz em estremecimento está perpassada pela angústia e tristeza da melancolia musicada, e configura uma produtiva relação com a literatura, a pintura, obras, instalações grafitagens, por apresentar a perspectiva do sentimento revelado ou implícito. A emoção, reforçada pela musicalidade constitui uma composição ritmada do estado emocional. O cadenciamento quase monótono da voz deixa perceber a sombra da dor e a angústia de uma existência que é sofredora pela ausência que não pode controlar ou resolver. A dor da perda, o

esquecimento, e a necessidade da presença e de uma completude de existência do outro apresenta apropriadamente o sentimento melancólico.

Da relação com o fado, significativo na cultura portuguesa ao estabelecer a validação da emoção e da dor, do sentimento de perda e busca – aspectos socioculturais marcantes na própria História portuguesa –, é possível relacionar a figura 5, que mostra uma pintura de José Malhoa⁴² (1855-1933) sob o título “O Fado”. Nela a escolha dos tons mais escuros, com o jogo de sombras que escondem e desvelam a imagem, atribuindo-lhe um caráter de representação do real, é encontrada uma sutil melancolia, em especial pelo olhar, tal e qual na figura 3 e na figura 4. O ar indolente e desmazelado da mulher compõem o sentimento de perdição, aqui com o sentido de estar perdido, abandonado aos próprios pensamentos e desvinculado da realidade circundante.



Figura 5: José Malhoa. *O Fado* (1910).

A figura 5 é composta pelo cenário da sala de uma casa, com a imagem de uma mulher com roupa desmazelada. A parte de cima da roupa lembra uma combinação – roupa de baixo

⁴² Maiores informações sobre o artista podem ser obtidas on line no site Museu Malhoa. Fonte: <http://mjosmalhoa.drcc.pt/site/index.php>

para vestidos –, em cor clara e uma saia vermelha. Está sentada no que parece ser uma cadeira, com o corpo inclinado para o lado do homem que compõe a outra parte do quadro, com o rosto posto sobre a sua mão esquerda, não sendo possível ver a face devido ao ângulo que está, mas cuja postura indica intenso prazer em ver e ouvir ao homem que toca e canta ao seu lado. Ele usa uma roupa típica portuguesa, camisa, gravata de laço, colete e calças escuros, além de um chapéu. A face do homem é de concentração, cenho levemente franzido, olhos fechados, cabeça levemente inclinada para trás. Toda a composição apresenta um jogo de luz e sombra, elaborando uma atmosfera de intimidade. No entanto, sob esse ar de intimidade, é identificável a insatisfação e a introspecção que a música ali representada provoca. Envolto em seu próprio mundo o melancólico esquece do resto, abandona seus afazeres, desliga-se de tudo que não seja o alvo e objeto de sua ansiedade e interesse, e assim a representação feita por Malhoa apresenta o caráter soturno, pois é desse modo que o homem e a mulher agem, ou seja, imóveis na apreciação do fado. O título “O Fado” traduz um significado pujante relacionado com o próprio sentido da musicalidade que representa, o sentimento ambivalente entre a alegria e a tristeza, o gozo prazeroso e a angústia de uma eterna busca pelo que é, de certo modo, desconhecido. A feição da imobilidade, da estagnação, sentimento característico do estado melancólico e que afirma a perspectiva de apresentação e representação da alma soturna portuguesa ali é perceptível. Nesse sentido figurativo da alma portuguesa, a imobilidade e a estagnação – cuja dor do mundo e pelo mundo não pode dissociar –, o sentimento de inadequação e dos sonhos desfeitos que ardem como chamas permanentes na grande roda da vida são evidenciados no fado “O Pastor”, cantado por Teresa Salgueiro, do grupo Madredeus: “Ai, que ninguém volta / ao que já deixou / ninguém larga a grande roda / ninguém sabe onde é que andou / Ai que ninguém lembra / nem o que sonhou / (e) aquele menino canta / a cantiga de pastor”. Essas duas estrofes da canção são muito simbólicas, pois se tem a percepção do eu melancólico (em que a interjeição “ai” introduz a dor simbólica), da desilusão, da impossibilidade de recuperar um passado perdido, o desconhecimento, a ausência das lembranças que constituem a cerne da melancolia; o eu ideal figurado em um menino (“aquele menino canta”) e a relação emocional não apreendida em sua totalidade e significado indicado pelo ideal de amor na imagem das “cantigas de pastor” aludida na letra da canção.

1.4.1 Luz e sombra, a cidade e a melancolia

Desse modo, o simbólico da emoção está presente na figura 6, através da pintura de Chirico⁴³, que apresenta a questão do próprio mistério que a melancolia formula, representada na obra pelo jogo de luz e sombra, do revelar e do esconder, aspecto essencial no tipo de pintura metafísica⁴⁴. A figura apresenta uma menina brincando com o aro de uma roda, mas apenas o contorno do corpo pelo jogo de luz e sombra, e que leva a um questionamento: por

que a menina estando ao sol, na parte da luz, não tem sua imagem plenamente constituída, mas somente como uma leve sombra e da qual os traços mais perceptíveis são o tom vermelho escuro de sua veste e seus cabelos mais claros? Seria a questão da luz⁴⁵ que cega e não permite ver? Ou da escuridão que recobre tudo? Ou ainda, da melancolia que recobre a todos e tudo e não permite distinguir nem o mais belo e inocente que há em cada um? Na sequência, ao fundo, à esquerda, vê-se uma edificação com inúmeras portas e janelas, de modo angulado, direcionada ao alto da imagem, estabelecendo profundidade para a

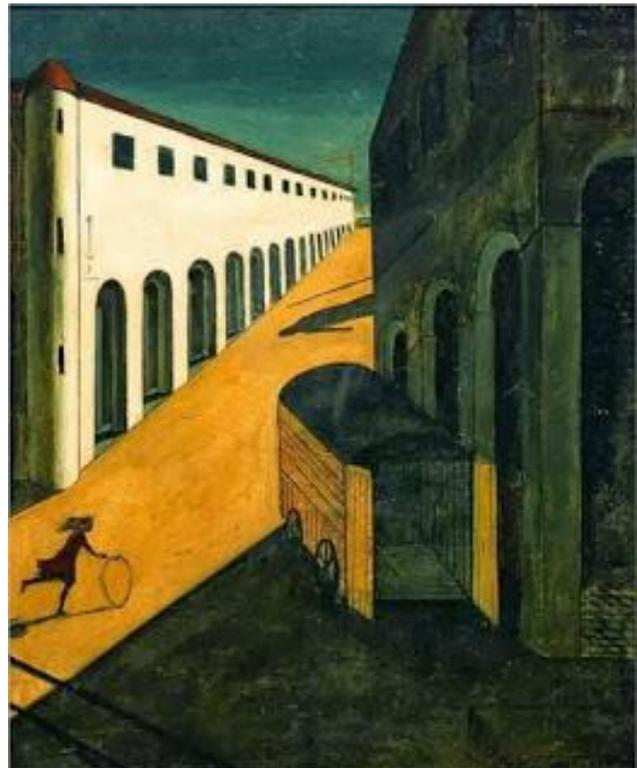


Figura 6: Pintura. *Mystery and Melancholy of a Street*. Giorgio de Chirico, 1914.

composição. Observa-se, também, a sombra de uma pessoa, que pode ser uma estátua ou alguém. Na parte da frente, à direita, há uma carroça com as portas abertas – mas de cujo interior nada é possível identificar –, encostada a outro prédio, do qual é possível ver apenas uma parte. O visto e o oculto indiciam a figuração do sujeito melancólico na modernidade,

⁴³ Produtivas informações estão disponíveis nos seguintes endereços: Universia. Pintura Metafísica: Mistério e Melancolia de uma Rua, de Giorgio de Chirico. In: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/03/07/1086617/pintura-metafisica-misterio-e-melancolia-uma-rua-giorgio-chirico.html> E também no blog “Das Artes”, de Taís Luso de Carvalho. Endereço: <http://taislc.blogspot.com.br/2009/04/georgio-de-chirico-pintura-metafisica.html>. O acesso de ambos aconteceu na mesma data: 08 de abril de 2014.

⁴⁴ Corrente seguida pelo artista, seu maior representante.

⁴⁵ Aqui a ideia de luz e sombra transcende ao quesito ver, mas aproximam com o perceber, o sentido oculto das situações. A luz como a agudeza da percepção do melancólico e a escuridão como a própria melancolia que subjaz a tessitura da obra.

que mostra uma parte do seu íntimo, que desvela as emoções, mas também não revela ou conhece a razão da escuridão em seu interior. Um arcabouço de símbolos que mostra a construção do sujeito no agora, e que os espaços constituídos por palavras, descrições, poemas, canções ou arte moderna (instalações, imagens, grafites) das cidades reforçam essa interpretação.

O mesmo jogo de sombras, de luz e escuridão perceptível na obra de Chirico (fig. 6) também é encontrado na paisagem descrita por em “As pequenas memórias”, quando é enaltecida a claridade brilhante da luz guia da lua em contraste com a escuridão do mundo visto: “na minha frente, entornando leite sobre a noite e a paisagem, havia uma lua redonda e enorme, o branco mais refulgente onde o luar batia em cheio, e, por contraste, o negro mais espesso nas sombras”⁴⁶.

Do mesmo modo é estruturada a relação com a construção imagética em algumas cenas da obra “O ano da morte de Ricardo Reis” onde, através do jogo de luz e sombra, é estabelecida a melancolia da paisagem.

A penumbra do quarto tornou-se espessa, alguma nuvem negra estará a passar no céu, um escuríssimo nimbo como seriam os que foram convocados para o dilúvio, os móveis caem em súbito sono. Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, tactea o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, escreve (SARAMAGO, 2010a, p. 45)

Do entrelaçamento da atmosfera, do jogo de claridade e escuridão, das sombras e nuances apresentados há a figuração emocional de uma paisagem representativa do próprio sujeito, da voz que apresenta a percepção do espaço. E desse entrelaçamento de cores e sensações, o silêncio agrava a solidão e contrapõe ao eu a noção de que a luz, na realidade, engana aqueles que a usam para ver e compreender o mundo:

No silêncio de um quarto ainda alheio, ouvindo chover na rua, tomam as coisas a sua verdadeira dimensão, são todas graves, pesadas, enganadora é sim a luz do dia, faz da vida uma sombra apenas recortada, só a noite é lúcida, porém o sono a vence (SARAMAGO, 2010a, p. 31).

O sono vence, pois é a sombra da realidade, o fechar de olhos para o mundo exterior, e assim o dialogismo da luz e da escuridão permanece como fundamento da elaboração melancólica. Portanto, e da mesma forma, é possível entrelaçar a imagem da menina, da sombra da menina na obra de Chirico (fig. 6), pois a permanência na sombra, mesmo sob a luz, indica justamente aquilo que não é permitido e não é deixado ver e que o olhar

⁴⁶ SARAMAGO, 2006, p. 118.

melancólico abarca, mas não esclarece: a sutil percepção de uma alegria, de uma inocência interior e anterior que está escondida sob a escuridão que a luz traz, mas que ocasionalmente é percebida, quando olhada com muita atenção, através da cor vermelha da veste da menina. O vermelho, símbolo da vida, quase enegrecido pela densidade que a luz não deixa notar, cegando todos que não enxergam verdadeiramente as pessoas e o mundo, num mesmo jogo de densidade de cores, luz e escuridão que a arte de Afremov (fig. 1) indicia.

Assim, a composição de uma ressignificação do eu não é instituída, e o melancólico compõe a escrita pela simbologia do sentido (como sentimento e significação), a exemplo de Pessoa (s.d, p.1) no poema “Primeiro Fausto”: “Ah, tudo é símbolo e analogia! / O vento que passa, a noite que esfria, / São outra coisa que a noite e o vento — / Sombras de vida e de pensamento.” E a perspectiva simbólica enlaça a alusão ao sujeito como ser complexo, cuja a vida e a morte, o estar e o não ser são concepções de uma mesma figuração:

ramalhetes de flores, é verdade que são bonitas, as flores, mas já vão cortadas, mortas, elas não o sabem e nós fingimos que não sabemos [...] É um homem, sou capaz de perceber a diferença, Um homem sossegado, alguém que sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente. (SARAMAGO, 2010a, p. 296).

O jogo e a figuração de vida e de morte no sujeito soturno estabelecem a composição da imaginação, a escritura entrelaça a essência da melancolia na liberdade criativa, na viagem que a imaginação traz ao sujeito. Assim, a imaginação e a escritura permitem ao eu elaborar e traduzir emoções ocultas, funestas, fingidas, irônicas..., traduzindo o íntimo que o compõe. Kristeva (1989, p. 13), ao analisar a questão da imaginação, corrobora a compreensão apresentada ao indicar que “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica”, pois o sujeito é trespassado pelo mundo e o mundo pela emoção que percorre o eu e, nessa troca composicional, o imaginário é constituído.

1.4.2 A imaginação, a interpretação melancólica e indiferença como o nada

O texto crítico baudelairiano “Exposição Universal de 1855” desenvolve a relação entre a imaginação criativa e o entrelaçamento com a “impressão” que a imaginação, na forma da arte pictórica, das pinturas clássicas e das esculturas expostas nesse salão provoca. Ali, com uma ironia que traduz um fundo melancólico, a impressão e a imaginação na arte moderna são pontuadas através do questionamento sobre a própria arte: “O que é a arte pura

segundo a concepção moderna? É criar magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 789).

O espaço dessa dicotomia “mundo externo x artista” é o produto articulado como arte, mas também como imaginação e interpretação, em que um dos modos de figurá-la é através da indiferença e do nada. Para tanto, a imaginação e a interpretação são indispensáveis na construção de uma magia sugestiva plenamente capaz de levar o sujeito a aceitar envolver-se com o produto imaginado. A indiferença demonstrada sobre o mundo apresenta um véu de angústia e insatisfação que permite ao eu ter uma clareza absoluta sobre a vida que o cerca e a própria existência, entre o vivido e as emoções relativas ao mundo que indicam um gozo pela dor, nem que seja a dor de não sentir nada. Não ter arrependimentos, destituir-se da culpa e seguir vivendo como se não tivesse relação com o mundo social e as coisas, aí o melancólico se esconde. A canção “Je ne regrette rien” exemplifica essa percepção, a melodia cadenciada que desperta no eu uma expectativa e que a voz explicita: “Non, rien de rien / Non, je ne regrette rien / Ni le bien qu’on m’a fait / Ni le mal, tout ça m’est bien égal”⁴⁷. Estupor, nada de nada, tudo é igual, todo o mal e todo o bem, indiferença perene, melancolia compassada pela voz enrouquecida de Edith Piaf⁴⁸. E sendo tudo igual, sem sentido, sem significado, como é deduzido nas entrelinhas da canção, a sequência é coerente, o passado não importa, pois está varrido da memória, indiferente a presente situação. O mundo passado, perdido e esquecido é explicitado pela voz de Piaf quando canta “Non, rien de rien / Non, je ne regrette rien / C’est payé, balayé, oublié / Je me fous du passé”⁴⁹. Em Baudelaire (2006, p. 336-337) isso é evocado no texto “Anywhere out of the world / Seja onde for – fora do mundo” quando a alma do “eu” silencia, optando por desligar-se do mundo através de uma indiferença melancólica, cujo entorpecimento é expresso na frase “Então chegaste a um grau de entorpecimento em que só te comprazes com o teu próprio mal?”, mas que explode em um assomo de indiferença: “Seja onde for! Desde que fora deste mundo!”. E essa indiferença assume posições como a do esquecimento, num jogo entre o ser e não ser: “o que tem me enfadado e cansado é este ir e vir, este jogo entre uma memória que puxa e um esquecimento que empurra, jogo inútil, o esquecimento acaba por ganhar sempre” (SARAMAGO, 2010a, p. 279). Esquecimento como nada, indiferença sobre o mundo, a realidade, o vivido e sentido.

⁴⁷ “Não, nada de nada / Não, eu não lamento nada / Nem o bem que me fizeram / Nem o mal, tudo isso me é bem igual”. Tradução livre.

⁴⁸ Edith Piaf (19/12/1915 – 11/10/1963) cantora francesa de música de salão e variedades, mas foi reconhecida internacionalmente pelo seu talento no estilo francês da *chanson*.

⁴⁹ “Não, nada de nada / Não, eu não lamento nada / Está pago, varrido, esquecido / Não me importa o passado”. Tradução livre.

Sobre o prazer com o próprio mal, a voz responde que sendo dessa forma que “fujamos para as terras que são as analogias da Morte...” (BAUDELAIRE, 2006, p. 337), o que reitera e abarca as alusões até indicadas de indiferença, do nada, do esquecimento, das sombras e da angústia existencial. O espaço que circunda o eu não tem valor, o espaço de transição não tem relevância para o sujeito melancólico e as cidades reafirmam isso por serem o lugar do outro, do mundo e da solidão. Ausente das emoções e da concepção de alegria e de felicidade, o eu nega tudo que para ele não tem significação metafísica. Kristeva comenta sobre o entrelaçamento entre o sujeito e sua relação com o espaço circundante e até mesmo com a escrita explicitando que “ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica” (KRISTEVA, 1989, p.12). A lucidez crítica e ao mesmo tempo irônica do eu imerso em sua melancolia, que compara a vida a um hospital:

Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. Este desejaria sofrer diante da lareira; aquele pensa que se curaria ao lado da janela.

Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com minha alma. – Diz-me, ó minha alma, pobre alma arrefecida, gostarias de habitar Lisboa? Lá deve fazer calor, e tu te refestelarias como um lagarto. É uma cidade à beira da água; dizem ser construída de mármore, e que seu povo odeia tanto o vegetal que arranca todas as árvores. Eis aí uma paisagem conforme ao teu gosto; paisagem feita com a luz e o mineral, e o líquido para refleti-los!

Minha alma não responde.

- Visto que és tão amiga do repouso, com o espetáculo do movimento, queres vir habitar a Holanda, essa terra de bem-aventurança? Creio que te divertirás nessa região, cuja imagem tantas vezes admiraste nos museus. Que pensarias de Roterdã, ó tu que ama florestas de mastros e os navios atracados junto às casas?

Minha alma permanece muda.

- Porventura a Batávia te sorriria mais? Lá encontraríamos o espírito da Europa casado à beleza tropical.

Nem uma palavra. Minha lama estaria morta?

- Então chegaste a um grau de entorpecimento em que só te comprazes com o teu próprio mal? Se assim é, fujamos para as terras que são as analogias da Morte... Já sei o que nos serve, pobre alma! Preparemos as malas para Tornéu. Vamos ainda além, ao extremo do Báltico; ainda além da vida, se é possível; vamos viver no polo. Lá o Sol apenas roça de soslaio a Terra, e as lentas alternativas da luz e da noite suprimem a variedade e aumentam a monotonia, essa metade do nada. Lá poderemos tomar longos banhos de trevas, enquanto, para nos divertirem, as auroras boreais nos enviarão de quando em quando os seus feixes róseos, como reflexos de um fogo de artifício do Inferno!

Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita:

- Seja onde for! desde que fora deste mundo!

(BAUDELAIRE, 2006, p. 336-337)

E, nesse entrecruzamento do estar de fora, com a visão clara do íntimo que a melancolia compõe, além do vislumbre do eu em plena essência, a figura 7 apresenta a imagem criada pelo artista francês Christian Guemy, também conhecido por C215, e que estabelece um ilustrativo laço entre a ação do eu melancólico e seu olhar sobre o mundo e ele mesmo, como se espiasse os segredos de seu íntimo pela fechadura da porta. O olhar de fora para dentro, como uma espiada, implica a visão do que está escondido, do incomunicável que está no eu. O estado enferrujado da porta onde a imagem está conformada estabelece uma estreita articulação com o estado da alma melancólica: marcada e enferrujada pela ação de um elemento que não vê claramente, mas que compromete o seu estado, corroendo suas entranhas, corroendo a porta, nas duas situações a “ferrugem” compromete o funcionamento.

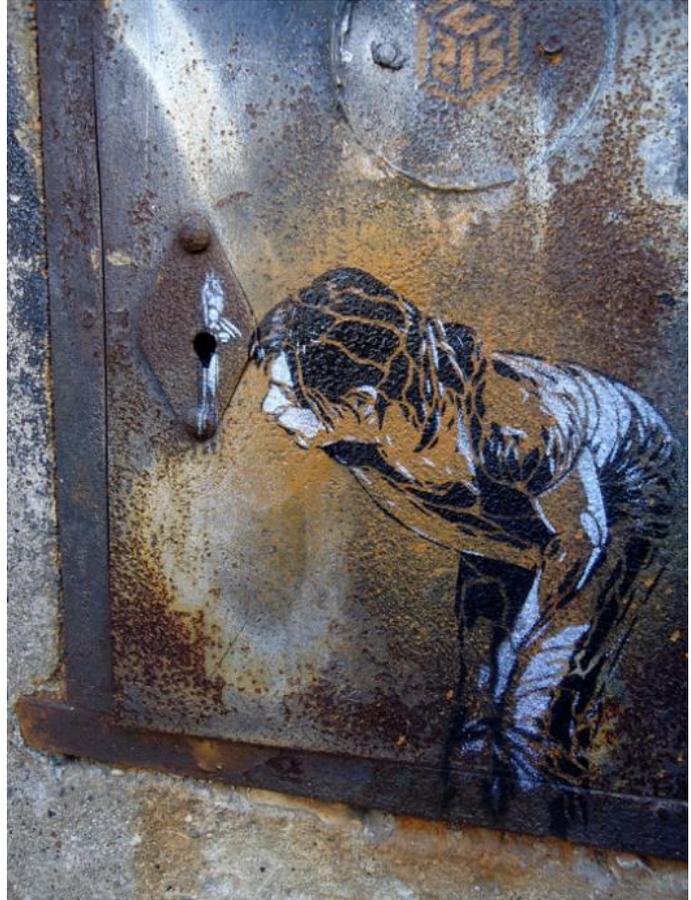


Figura 7: Christian Guemy – C215. *Estêncil em porta nas ruas de Paris.*

Ao mesmo tempo, a ferrugem traduz uma espécie de apagamento, desuso, indiferença, o esquecimento, “le oublié” indiciado na canção traduzida pela voz de Piaf e que está comprometido, pois as marcas na porta, por exemplo, demarcam a presença do abandono e da indiferença, a ferrugem que corrói acaba por registrar a permanência do esquecido. É o ver e o não ver, no sentido de negar ver, preferir rejeitar e esquecer, transformar em nada aquilo que angustia, incomoda ou altera a visão do mundo e do eu. O melancólico não deixa de ver, pois sempre espia pela “fechadura” de modo que está consciente do que o envolve. O nada, para ele é uma forma de existir no mundo. Ao pensar na obra “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago (2011, p. 310), é possível fazer uma analogia interessante a partir de um trecho do final do livro:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.”

A cegueira sobre o mundo não é possível, a lucidez melancólica não permite esquecer, ela vê o que nega, é lúcida, por isso mesmo a personagem principal de “Ensaio sobre a cegueira” não fica cega, pois compreende plenamente a angústia da visão. Ver o mundo e o eu, ver tudo quando todos os outros estão cegos é a maior agonia que o sujeito pode sentir. Ver a paisagem mais recôndita reconhecendo que a cegueira da infundável incoerência, é o imponderável do melancólico. Estar plenamente consciente da baixa moral ou ficar cego em negação, e a lucidez resultante compõe o espaço entre o eu e a melancolia. O heterônimo Bernardo Soares expõe a noção e o peso de conhecer a própria intimidade, o seu interior.

Por isso conheço-me inteiramente, e, através de conhecer-me inteiramente, conheço inteiramente a humanidade toda. Não há baixo impulso, como não há nobre intuito que não me tenha sido relâmpago na alma; e eu sei com que gestos cada um se mostra. Sob as máscaras que as más ideias usam, de boas ou indiferentes, mesmo dentro de nós eu pelos gestos as conheço por quem são. Sei o que em nós se esforça por nos iludir. E assim à maioria das pessoas que vejo conheço melhor do que eles a si próprios. (SOARES: PESSOA, 2006, p. 503-504)

O conhecer adquire um sentido que ultrapassa o compreender, é um ver além do olhar, é realmente saber, o que lembra o fado “Haja o que houver” ao afirmar no refrão “eu sei quem és pra mim”. Ou seja, saber além do outro, saber o mais profundo do eu, o saber da própria intimidade; um autoconhecimento que somente o melancólico seria capaz de expressar com verdade.

Ao mesmo tempo o “conhecer”, “saber quem é” constitui um contraponto da cegueira social cuja angústia exacerba na relação com o outro. O negar ver ou ver somente pela fechadura da porta e que não dá a clareza da totalidade, mas o parcial do mundo e do eu? Essa negação que esconde o ver o outro que o “Ensaio sobre a cegueira” instiga é correspondente às figuras 8 e 9, que mostram produções realizadas artista “C215”, em que a figuração do abandono, da dor, do medo e da miséria, é indicada através de figuras humanas compostas de muitos traços, como se mapeando a existência das dores, mas com poucas pinceladas de cor. A ausência das muitas cores reitera a pobreza representada. As duas figuras (8 e 9) ligam-se em essência à obra “Ensaio sobre a cegueira” na medida em que expressam a degradação humana e a inconcebível verdade, a negação do *ver* a mazela e o rebaixamento a que se pode chegar pois “o medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuarmos cegos” (SARAMAGO, 2011b, p. 131).



Figura 8: Christian Guemy – C215. Arte em Berlin I

A figura 8, composição visual de Guemy, apresenta a imagem de um sujeito impossível de definir o gênero, que esconde o rosto, tapando os olhos com suas mãos enrugadas e maltratadas. Dedos grossos, com as pontas mais curvadas, aludindo a alguém de mais idade. A representação das vestes, da touca que lhe cobre a cabeça, os cabelos que aparecem em desalinho, múltiplas indicações de uma pobreza, de um estado de miséria. Nega ver e se mostrar ao mundo, esconde a face da vergonha e do mundo. Cegueira que é imposta, pois o mundo já não o vê.

A roda da vida, conforme o fado “O pastor”, melancolicamente fechou os olhos do mundo à miséria humana. Aqui não há sombras que envolvam a imagem em plano central da figura 8, mas há uma luz amarelo-alaranjada por detrás dela, como em contorno, conferindo-lhe profundidade e, ao mesmo tempo, reforçando um caráter de abandono. Nenhum outro artifício complementa a imagem, deste modo constituindo um ícone da solidão e da miséria. Melancolicamente a representação é feita e traduzida como desesperança, desumanização, a indiferença que choca. Entrelaçado entre o medo, a melancolia e a relação com o mundo, o sujeito desumanizado, ignóbil e esquecido é mostrado claramente, o olhar, o ver o outro representa uma cobrança, o indesejado do mundo. Negar o olhar, negar a si e aos outros para viver no mundo de individualidades. Filosofia do eu individualista e cego, mas como diz Kristeva (1989, p. 12) “Minha dor é a face escondida de minha filosofia, sua irmã muda”. A modernidade não cria ou estabelece um olhar único sobre o mundo, a amplidão das relações e dos espaços conjuga a compreensão de que os sujeitos, inseridos no espaço-tempo de sua existência, criam produtos que instigam a reflexão, com a agudeza de expor a crueldade e a maldade que ignora o diferente do canônico, do já estabelecido. O melancólico olhar sobre a existência é a força da agudeza do pensamento soturno moderno, não apenas sobre o que ele mesmo é, mas sobre como o mundo se percebe. Aceitar a dor e dela fazer força para instaurar o entendimento é a possibilidade que o melancólico possui, pois “c'est peut-être ce que parcourir la vie, rien de plus que cela, le plus grand poids possible, devenir nous-mêmes, avant de mourir⁵⁰”(CÉLINE, 1932). E o pesar da dor e da solidão formulam figurações nitidamente impactantes que talvez permitam ao uma existência verdadeiramente significativa que permita a cada um “ser ele mesmo” e ser visto desta forma, mesmo que seja antes de morrer.

⁵⁰ “Talvez seja isto o que se procure através da vida, nada mais que isto, o maior pesar possível, para nos tornarmos nós mesmos, antes de morrer”. Tradução livre da autora da tese.



Figura 9: Christian Guemy – C215. *Arte em Berlin* (2).

Nesse sentido, a figura 9 traduz que se há a necessidade de antes de morrer tornar a ser humano, numa restituição de humanidade, de recuperar a própria alma, o questionamento que a melancolia impõe ao eu é válida. O buscar incessantemente o significado da existência, do valor como sujeito instaura a busca de completude e de fim do enlutamento desconhecido e apropriado ao íntimo. Desse modo, as figuras 8 e 9, de imagens de pessoas em abandono propostas por “C215”, infundem um valor que transcende o mostrado e a compreensão delas. O abandonado está cada um, a solidão é a composição do eu, a degradação humana é a degradação da alma e os traços mapeiam essa ação. Ser antes de morrer, sentido dicotômico da vida melancólica. Deitado, escorado ao chão, com trajes rotos, encolhido, menosprezado, a figura 9 elabora a realidade da alma melancólica e a realidade de uma sociedade moderna que nega a existência do abandono, mas que permite que ocorra. O sentido dessa figura 9 desdobra nas possibilidades de trazer ao olhar do mundo as existências degradadas, as almas perturbadas e angustiadas que se perdem frente à indiferença. A melancolia aqui vai em duas direções: de crítica social e de registro de uma sociedade que não deseja ver.

1.5 Pensamentos melancólicos que as palavras delineiam

Perdido entre as múltiplas possibilidades de uma existência que se apaga e o fim de uma vida que é cara, a composição intrínseca do sujeito em desolação, sem direção é elaborada. A melancolia está presente nas entrelinhas do texto, da obra poética, das imagens representadas pelas figuras analisadas, assim como pelas letras das canções apresentadas.

A escuridão, a sombra, a névoa, a ausência de luz ou a luz tênue, a cor negra, a sala vazia, o quarto solitário, a morte, a perda, a solidão, a indiferença, a ausência, o caminho a percorrer, o tempo infindável, a busca, a procura, a dor, a indistinção, a imagem distante, as cores sombrias, a ironia explícita ou velada, a tristeza, o desconhecimento, a angústia, os espaços, a multidão em solidão, o tudo e o nada... Tão corriqueiramente empregados, esses termos, entre outros, estabelecem a expressão e a figuração da melancolia no tecido textual. Recortes de imagens, sensações e sentimentos que expõem ao olhar do outro a representação da dor e do nada, do passado, dos lugares, da memória e do esquecimento. Do tempo como espaço de busca e ressignificação, de lugar da melancolia apreendida e não esclarecida. A casa, a cidade, o quarto, os lugares, as praças vazias ou repletas de multidão. Os salões. O enfumaçado da imagem que não explicita, mas alude. Perdição do eu e do mundo.

2 MEMÓRIA

Em tudo quanto olhei fiquei em parte.
Com tudo quanto vi, se passa, passo,
Nem distingue a memória
Do que vi do que fui.
Ricardo Reis

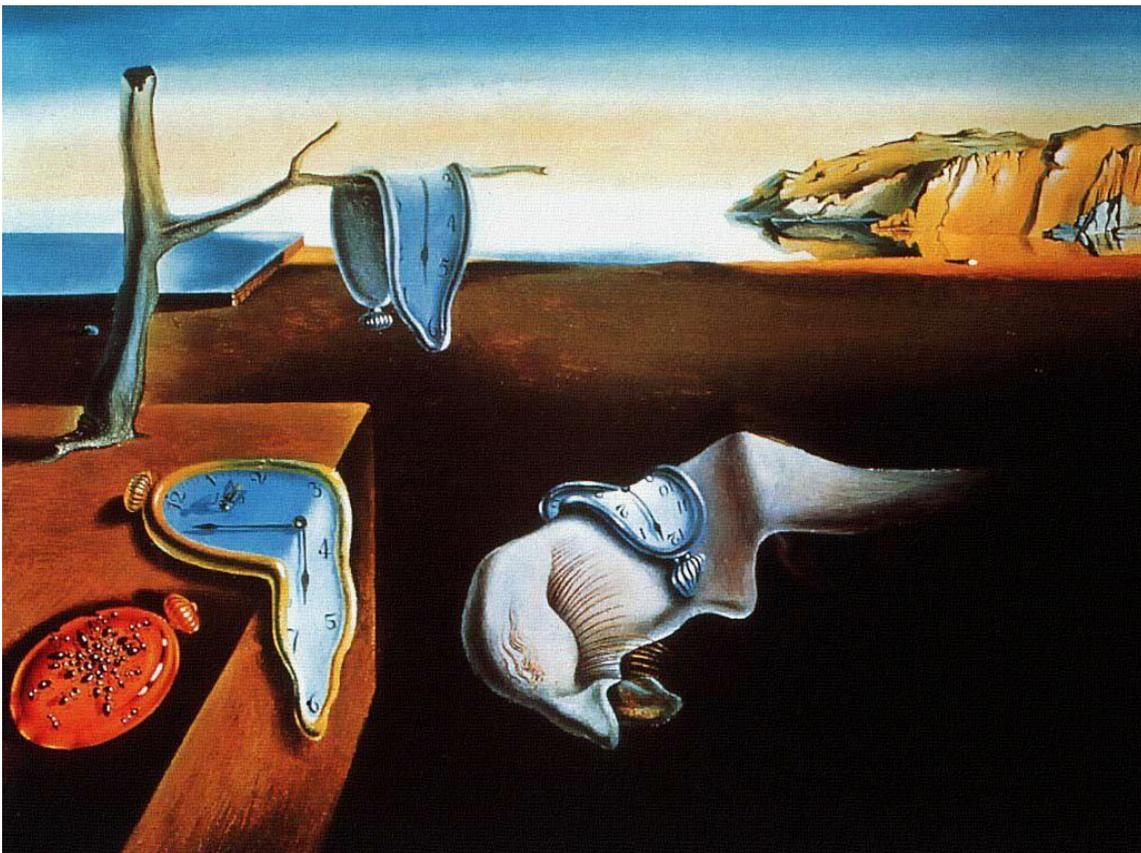


Figura 10: Salvador Dalí. *A persistência da memória*. 1931.

Na trama dos pensamentos que compõe o eu, a memória exerce um papel fundamental. Muitos aspectos envolvem a noção de memória: as lembranças, o esquecimento,

as reminiscências, o tempo... O relógio derretido de Salvador Dali vem, significativamente, mostrar essa relação de perda temporal que a memória alude. Expressivamente, a memória vai muito além de uma dogmática de memorização ou de rememoração de um passado distante, envolve conceitos mais amplos e produtivos que, para a literatura, estabelecem e medeiam uma reconfiguração dos signos, sentidos e percepções. Apreender conceitos gerais dessa proposição permite ao outro uma maior compreensão do quanto a subjetividade se compõe das memórias. Assim, alguns conceitos propostos por Paul Ricouer, por Jacques Le Goff e por Henri Bergson são produtivos para a compreensão dessas ideias.

Através da memória o sujeito compreende a história, e o espaço da memória e sua compreensão configura a busca do eu e do significado do vivido. A memória é constituída de tempo e o tempo de espaços, pois é pela elaboração dos lugares que ela se estabelece. A memória dos lugares, tanto pelo aspecto da espacialidade (places) e do espaço geométrico (sítios), conforme Ricouer (2012), entrecruza o íntimo do sujeito e medeia a lembrança. Nesse sentido, só é possível elaborar a memória a partir de um tempo (em relação ao eu) do agora pela laboração do espaço constituído, pois “o corpo constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá” (Ricouer 2012, p. 59). A errância que se estrutura desse entrevir emocional compõe a essência do sentimento de deslocamento, a partir do qual a memória busca ressignificar a sua história. Distanciado pelo tempo, aspecto intrínseco da composição da memória, o eu estabelece relações a partir das imagens que lhe afiguram ao olhar dos olhos e ao olhar da percepção desse mundo. Assim, a leitura e a configuração dos espaços são mediados pela relação de uma memória que, presente, questiona a própria noção de mundo e daquilo que surge em sua visão estético-emocional:

Veio [...] verificar [...] se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim o parecer hoje, tinha correspondência próxima na realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua equestre e real ao meio, o arco do triunfo, que donde está não alcança a ver, e afinal tudo é difuso, brumosa arquitetura, as linhas apagadas, será do tempo que faz, será do tempo que é, será dos seus olhos já gastos, só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião (SARAMAGO, 2010a, p. 30).

Nessa análise reflexiva do eu que percebe ser tudo difuso, pelas múltiplas percepções de um olhar já desgastado pelas angústias da vida, pelo tempo que leva ao distanciamento, a afirmação de que “só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião” traduz a emoção de um pensamento analítico que apresenta um eu cômico da sua realidade, aludindo ao ser melancólico. Ao mesmo tempo, tocado por tudo que vê, conforme o verso de Ricardo

Reis, em que “tudo quanto olhei fiquei em parte / Com tudo quanto vi, se passa, passo / Nem tudo distingue a memória / Do que vi do que fui”, há o rastro de um passado, de um eu que baliza e é marcado pelos espaços, perspectiva da composição de uma memória constituída de tempo e o tempo de um espaço. Elabora, portanto, a memória a partir de um tempo (em relação ao eu) do agora pela preparação de um espaço fundado.

O corpo constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá. Nesse aspecto, a simetria entre espacialidade e temporalidade é completa: “aqui” e “agora” ocupam a mesma posição, ao lado de “eu”, “tu”, “ele” e “ela”, entre os dêiticos que pontuam a nossa linguagem. (RICOEUR, 2012, p. 59).

A indicação desses espaços na formalização da linguagem estabelece uma relação indicativa para que o outro possa assimilar essa justa composição tempo-espacial. E o homem, resultado de sua angústia e da percepção do lugar e dessa emoção, arquiteta-se como os lugares onde os sujeitos não estão afinal “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”⁵¹. O estar compõe o olhar do espaço-tempo do eu. O nomear, deste modo, estabelece uma ressonância entre o espaço e sua composição, reverberando no horizonte da subjetividade o íntimo do consciente e do inconsciente. Nesse sentido de uma elaboração interior do espaço no eu, o sujeito incompleto, em angústia, reconfigura suas emoções e vê o mundo sob uma nova ótica. Melancolicamente distendido de uma vivência que o tolheu emocionalmente, e que apresenta um vislumbre psicoemocional desse momento, o sujeito, mediado por suas memórias e lembranças, restabelece um valor para seu arcabouço simbólico que é substituído e, ao mesmo tempo, restituído.

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de "atenção à vida". O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens- lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo (DELEUZE, 1999, p. 56).

A memória medeia essa transformação e supre, momentaneamente, a angustiante sensação de vazio e permite que o sujeito se reinvente, apresentando uma nova subjetividade. Por isso, a memória e o ato de aludir ao passado indicam a essência do eu ao descrever as

⁵¹ BACHELARD, 2008, p. 29.

paisagens pelo distanciamento do tempo, quando compõe uma transfiguração entre o vivido e o lembrado. Nesse sentido, a cartografia da lembrança entrelaça a emoção da melancolia e da saudade: “os lugares da memória seriam os guardiões da memória pessoal e coletiva se não permanecessem “em seu lugar”, no duplo sentido do lugar e do sítio?” (RICOEUR, 2012, p. 59-60).

A indicação dos espaços como figurações da memória são adequados, pois é através deles que as memórias são indiciadas e retomadas, de modo confesso em memórias voluntárias e incidentes e até mesmo através dos esquecimentos, ou através do inconfesso da palavra, pelo que o eu não deixa ver, mas que o outro deslinda da imagem, do espaço e do sentimento subjacente aludido.

Todo lugar, enquanto passagem remete a uma deslocalização na percepção do espaço em seu processo de transitividade: “A maior dor é que os corações mudam e os sentimentos evoluem”, já dizia Proust. Apresenta-se, então, a noção de tempo como temporalidade, “une durée” como tempo interior:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p. 47).

O espaço determina e imprime densidade ao tempo, ao permitir o deslocamento, a errância, a migração, o nomadismo, o exílio, o exotismo, o tropicalismo: “Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”, conforme Foucault (2009, p. 413). E, nesse processo, o deslocamento e a não pertença comporta não um fato, mas uma representação do emocional.

É, nessa configuração, pela junção de “espaços”, fragmentos e perspectivas imagéticas que a percepção do eu é elaborada, ao mesmo tempo em que, através de um olhar descritivo, há a percepção de que a figuração está entrelaçada ao íntimo do sujeito, para quem as memórias são indispensáveis na composição do eu. A melancolia desencadeia os processos da memória, segundo a psicanálise, pois a ela fornece os subsídios, os anteparos e associações mentais que levam o sujeito a estabilizar e resolver situações do presente quando lembra e interliga imagens, cheiros e lugares a episódios resguardados no arcabouço mental. As impressões que se fixam no sujeito enquanto cresce, os momentos alegres e tristes são acessados no instante que o eu compreende e associa uma situação passada com algum aspecto do tempo que vivencia, o agora. O sentimento melancólico floresce e, como resgate

compensatório para aliviar a emoção que não compreende, a memória é acionada e traduzida em imagens, lembranças, sensações.

As figurações da memória entrelaçam em seu processo uma intimidade que está além da angústia do melancólico, pois elaboram uma representação da própria subjetividade do eu. Nesse sentido, as memórias indicariam paisagens da intimidade, portanto a análise das paisagens possíveis, emocionais ou imagéticas, assim como dos deslocamentos configura uma compreensão do sujeito e do modo como o eu reverbera no espaço da memória.

Os cenários emocionais estabelecem a “pintura” de um panorama em transição e assim, também da transição dos “eus”, como expressa Pageaux (2003, p. 20) ao explicar a relação constituinte entre a memória, as palavras e o espaço circundante. Para ele a memória é o “espace où s’instaure une possible mediations entre lês mots et le réel il nous est donné de vivre”. A paisagem da subjetividade é configurada pela expressão das emoções que são modificadas pela singularidade da introspecção do sujeito frente ao que vê e observa, pois como comenta Lafetá, citado por Silva, (2002, p. 100) “o espaço está dominado pelo sujeito de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter – a essência mesma do lirismo”.

Aristóteles expõe que a memória é caracterizada como afecção, estado da alma cuja percepção se dá sobre o passado, pois ela é do passado. Assim, há uma relação dicotômica com o *tempo*, uma sensação que surge no processo e “essa sensação consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois” conforme Ricoeur (2012, p.35) ao expor o pensamento aristotélico. Ricoeur (2012, p.35) ainda completa, explicitando a questão da percepção da temporalidade, expondo que “é percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando [...] podemos distinguir dois instantes, um como anterior, o outro como posterior”. Ou seja, o antes e o depois anunciam uma elaborada sequência do pensamento e que há um antes e um depois a ser compreendido. Assim, o ato de lembrar está entrelaçado com a compreensão de tempo transcorrido, pelo espaço intervalar entre “a impressão original e o seu retorno que a recordação percorre” (Ricoeur, 2012, p. 37). O ato de recordar, então, indica a presença de uma ausência, a presença da lembrança, que está ligada ao esquecimento, como a presença de uma memória destituída.

2. 1 Memória e esquecimento

Lembrar de esquecer ou esquecer de lembrar? Revelar a memória ou é a memória que revela o eu? Quanto da subjetividade é mostrada como memória voluntária em um texto⁵² e quanto de involuntário é apresentado nas entrelinhas de um texto imagético, textual ou musical? O entrelaçamento desses questionamentos apresenta um complexo pano de fundo na elaboração de memórias, pois estabelecem paradigmas sobre ela mesma. A apresentação para o outro do íntimo do sujeito pela memória, estabelece um entrecruzamento sobre o que é revelado e o que não é visto, mas que é possível entrever. A composição de uma memória fracionada pelo que não é dito e confesso engendra a essência de uma emoção não expressada, mas constitutiva do eu. Nessa ação de entrega, há a revelação, presente na negação do que está à luz: nega-se o mais dorido do eu e, involuntariamente, expressa a memória secreta das emoções. No esquecimento do que é revelado, incide a força subjacente da dor melancólica da memória negada. Negada intencionalmente, verdade confessa; negada sem perceber, verdade inconfessa que involuntariamente é deixada ser vista pelo mundo.

A questão que o “lembrar” da memória remete, instaura a analogia do esquecimento, pois na banalização de uma retomada das lembranças, das “memórias guardadas” há o jogo dicotômico da força que a mente faz para apagar o lembrado e, ao mesmo tempo, não permitir esse esquecimento pelo anseio que a própria memória tem para marcar a sua presença como existente, conforme expressa Ricoeur (2012, p. 61) ao explicar que “a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”. Assim, ao pensar no processo relacional desse movimento está subentendida toda a questão melancólica que “move” o sujeito, pois ao mesmo tempo é ela que não deixa a memória esmorecer e que não permite lembrar a causa da angústia demarcadora das necessidades do eu. Reforça-se: lembrar ou esquecer? As duas coisas, pois ambas são o mesmo, ou seja, a dupla face de uma moeda. Nesse aspecto de percepção, o trecho da obra “O ano da morte de Ricardo Reis” anuncia essa relação:

... Eu não o esqueço de si, Sabe uma coisa, você, nesta balança, não pesa muito, Então que memória é essa que continua a chamá-lo, A memória que ainda tenho do mundo, Julguei que o chamasse a memória que o mundo tenha de si, Que ideia tola, meu caro Reis, o mundo esquece, já lhe disse, o mundo esquece tudo, Acha que o

⁵² Leia-se aqui a amplidão de formas textuais analisadas até agora, como as instalações, as composições visuais, as pinturas, as canções e as produções textuais efetivas.

esqueceram, O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu (SARAMAGO, 2010a, p. 279).

O jogo proposto do esquecimento exposto no trecho corrobora a questão do que é esquecido e lembrado. Não é o mundo que tem a memória do sujeito, mas é o sujeito que tem a memória de um mundo, pois na composição da existência está o esquecimento de tal modo que nem há a percepção do que foi esquecido. O desejo do esquecimento, no entanto, algumas vezes é voluntário, uma fuga consciente da relação de uma dor que a memória não deseja ter. Esse desejo do esquecimento é presença imperiosa de um conhecimento que não justifica nenhum esforço para permanecer na mente. Nesse sentido, a canção “Ne me quitte pas” apresenta esse anseio, pois a voz incisivamente solicita o abandono de toda uma lembrança dorida: “Il faut oublier/ Tout peut s'oublier/ Qui s'enfuit deja/ Oublier le temps/ Des malentendus/ Et le temps perdu/ A savoir comment/ Oublier ces heures/ Qui tuaient parfois/⁵³”. Na música é a dor emocional que demarca o desejo da memória, em que a necessidade de esquecer apresenta a noção do “temps perdu”, das horas e do passado, e o tempo que escoar ressurge no pedido de não abandono.

Essa relação aponta, de certo modo, para a representação estabelecida na figura 10, do quadro de Salvador Dalí, “A persistência da memória”, que abre o capítulo. Nele a alusão ao tempo passado e ao esquecimento está presente através da imagem simbólica dos relógios derretendo. Somando o trecho acima e a imagem, é possível compor a representação da memória e da ação do tempo como formigas⁵⁴ que percorrem os espaços. As formigas aludem, também, aos traços de uma escritura em decifração, em construção, mas também de destruição, pois o trabalho contínuo desses insetos pode elaborar a transformação do meio: constante, produtiva em sua intenção e com um poder maior que o próprio tamanho, pois podem destruir plantas, espaços, plantações. Ao mesmo tempo, a simbologia das formigas apresenta em sua origem a diligência da ação, do trabalho eficaz e sem limites pelo seu aspecto físico. A escrita, então, apresenta essa mesma verve, pequena em seu traçado e ação,

⁵³ Tradução livre do trecho da canção: “É preciso esquecer/ Tudo se pode esquecer/ Que já ficou pra trás/ Esquecer o tempo / Dos mal-entendidos / E o tempo perdido/ A querer saber como / Esquecer essas horas / Que às vezes mata/ A golpes de por quês”.

⁵⁴ A imagem da formiga está associada à ideia de trabalho, “atividade industriosa”, conforme CHEVALIER & GHEERBRANT (2005, p.447-448), estabelecendo uma relação de continuidade e processo de apego aos bens do mundo material, de uma vida em sociedade organizada. Nesse sentido, a relação com o tempo é ainda mais produtiva por elaborar um parâmetro de produção e destruição, das ações e feitos humanos, a produção intelectual e de materiais que o tempo, corrosivo pelo seu passar, destrói. As formigas estão sobre um relógio de bolso que está virado para baixo, aspecto bastante elucidativo por constituir a relação de produtividade e deslindamento entre o tempo e o que é produzido pelo homem e a humanidade. Assim, o próprio título do quadro “A persistência da memória” assume um aspecto de transcendência de valor e sentido, indicando o fim a que todos os sujeitos estão destinados: a morte.

mas com um poder que ressoa além do âmbito de sua atuação, o papel, constituindo o mundo e por ele sendo constituída. Junto a essa perspectiva está a mosca, pousada sobre um dos relógios que derretem e próxima do indicador das doze horas. Sentido simbólico produtivamente estabelecido, pois é este inseto uma figuração tanto da podridão e do não desejado, quanto está relacionado a uma concepção de persistência: sendo espantadas, afastadas pelas mãos e outros objetos, retornam ao foco de “interesse”, perturbando, mas diligentes em seu intento.

Incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma busca incessante. [...] Por outro lado, a mosca representa o pseudo-homem de ação, ágil, febril, inútil e reivindicador: é a mosca da carruagem da fábula, que reclama seu salário, sem nada ter feito além de imitar os trabalhadores. (CHEVALIER E & GHEERBRANT, 2005, p. 623).

É perceptível, deste modo, a estreita relação entre a proposição de persistência temporal e a presença do homem no espaço mundo. Insignificante, mas crente da sua grandiosidade, o homem segue no ajuizamento das memórias e do seu valor enquanto sujeito. A compreensão da autoapreciação que o ser humano tem do próprio valor, estipula na construção da imagem, apresentada pela figura 10, uma quebra do valor e da importância, indicando que o tempo escoar, simbolizado pelos relógios derretendo e pelo autorretrato de Dali inserido (um perfil estilizado pelo autor da obra). Memória e tempo entrelaçados, significação e irrelevância propostos conjuntamente, que mostram o destino do homem: ser um nada na relação espaço-temporal que diligentemente segue seu carrilhão das horas, dias, meses e anos. Nesse contexto, é possível retomar a canção “non, rien de rien/ non, je ne regrette de rien”, não, nada de nada, não é possível lembrar de nada. O que passou, no passado está e lá, apenas como memória, vive. E o lugar da imagem, uma terra inóspita, com uma árvore seca que tem em seu galho outro relógio derretendo, um morro mais ao fundo e um lago que o espelha, traça a construção de um espaço de abandono e esquecimento, aridez traduzida e alentada pela caricatura de um sujeito que também derrete sob um relógio em igual situação. Memória e esquecimento representados na figuração da subjetividade.

E do passado que constitui os sujeitos e as subjetividades, das memórias dos lugares e das vidas figuradas que elaboram a significação da existência e da melancólica relação do eu no mundo, a imagem da obra de Giorgio Chirico (fig. 11) complementa essa percepção. Os traços de frentes de prédios e de edificações que compõem a imagem da figura 11, um ser sem rosto, mas que traz em sua forma todo o passado de uma existência e representação de um

lugar, de uma identidade constitutiva do espaço em que está inserido: a cidade. As fachadas de casas que formam o tronco da imagem desse sujeito estilizado referenciam ao que está presente na memória espaço-emocional de cada um, o lar, a casa antiga, a cidade da infância, o espaço de vivência, os escombros da memória, reforçada a apresentação pelo fato de que esse *ser* está dentro de um espaço fechado, cercado por paredes. Sem rosto, ele é todos, preso dentro de um lugar é como cada pessoa presa às memórias de uma vida, de um tempo e de uma relação com o passado, com os escombros do que o constitui.



Figura 41: Giorgio de Chirico. *The Archaeology*.

2.2 A memória e as leituras do eu: relações com a infância

Nas inúmeras representações possíveis para o eu e para a alusão à memória, o espaço da infância é extremamente rico, pois é desse espaço-tempo que o eu configura as emoções e lembranças mais primordiais que estruturam o sujeito do hoje, da subjetividade como um todo. Exemplo sobre a força da infância na memória são os casos de idosos com Alzheimer, que não reconhecem pessoas com as quais convivem nos anos da velhice, mas têm memórias do passado, da infância. Essa indicação serve apenas para ilustrar o poder que a memória e a

infância têm na composição do sujeito e de como vê e percebe o mundo. Para estabelecer essa perspectiva, a análise de obras como “A maior flor do mundo” e “As pequenas memórias”, ambas de José Saramago, servem como norte na exemplificação e comprovação da ideia desenvolvida aqui. O valor da infância está fixado na memória de cada, trazendo recordações agradáveis ou, até mesmo doridas, pois a vida não é feita apenas de alegrias.

As palavras que compõem o início de “A maior flor do mundo” expressam a relação de mediação entre o desejo do eu, da voz que conta a história e a compreensão do outro e do significado constituído pelas palavras. Nessa apresentação, a melancolia compõe a resignificação do eu e do mundo.

Se eu tivesse aquelas qualidades todas, poderia contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de uma história, que em duas palavras se diz... Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai! (SARAMAGO, 2011a, p. 4)

O tempo demarcado é revelado na expressão “Há quanto tempo isso vai”, ao mesmo tempo que ela distingue *o agora* da vontade presentificada de escrever para a infância. A voz que exprime os pensamentos transcende a narração, procura a proximidade como o leitor, e isso é uma relação de afeto que a infância estabelece com o texto. O afeto da escritura, conforme a criação literária e o perdão estético⁵⁵ alencados no capítulo 1. O produto resultante não é o desejado, o lugar entre os sujeitos da interlocução se expande e nenhum deles é o idealizado pelo eu-escritor. O que resulta é o inesperado das transformações da subjetividade num espaço em que os sujeitos se reorganizam, constroem e expressam a palavra, assimilando o manifesto e se reestruturando pela compreensão da paisagem. A afirmação “uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de uma história, que em duas palavras se diz” expressa a melancólica razão e ciência do eu sobre as possibilidades de sua história contada. A depreciação indiciada pela voz traduz uma ânsia de aceitação, não apenas da história, mas da emoção vivida pelo eu que a compõe. Esse lugar de enunciação estabelece um espaço da memória emocional, do sentimento de aceitação que a todos é subjacente. Um lugar que é um não lugar físico, mas um espaço de presença emocional.

Ao se pensar numa geografia sentimental mais ampla que a de Pageaux (2003) – como expressão livre e intensa dos espaços de efetivo lugar da emoção (espaço da escrita e o espaço como espaço) –, é possível estabelecer a imagem figurativa da subjetividade, no

⁵⁵ Esses dois conceitos estão expostos nas páginas 53 e 54 desta tese.

entrecruzamento entre a memória e a percepção da espacialidade. Como reflexo, a paisagem desse espaço é elaborada no interior do eu e está inscrita no modo como a imagem-espaço é descrita e escrita. Nesse processo, o tom melancólico é mostra constitutivo e a elaboração do tecido textual traduz a pujante emoção do que foi perdido pelo tempo. A família está presente, é ela o valor mais caro ao e para o sujeito, pois no guardado das memórias a emoção é fundamento da história. E quanto mais intensa e significativa ela é, mais intensa é sua expressão:

Tu estavas, avó, sentada na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabias e por onde nunca viajarias, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e disseste, com a serenidade dos teus noventa anos e o fogo de uma adolescência nunca perdida: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.” Assim mesmo. Eu estava lá (SARAMAGO, 2006, p. 120).

A memória pela narrativa da infância, registro através da autobiografia, é uma das formas de vincular a emoção e o registro do passado. Outras formas existem para estabelecer a voz das memórias, mas aqui, é nas “Pequenas memórias” saramaguianas que o aporte faz recorte. A memória da infância das pessoas traz em no registro dos momentos vividos, das histórias contadas e recontadas ao eu e por ele recontadas, a permanência do que já não existe; significativamente há a eternização do que não pode voltar, a não ser pela voz, pela palavra e pela escrita da memória. O íntimo é exposto, a emoção indicada é verdadeira, principalmente naquilo que há de mais relevante ao lembrado.

O esquecimento não é permitido, a memória é trabalhada justamente para deixar vivo a cada leitura a presença dessa ausência tão forte ao sujeito. A própria construção da estrutura transpassa essa vontade, quando o eu inicia a sequência de sentenças curtas, “Assim mesmo. Eu estava lá”, demarcando a intensidade emocional que a voz carrega na memória visualizada. Frases curtas, mas cheia de emoção, diferentes das estruturas elaboradas normalmente por Saramago.

E na estruturação de memórias tão pessoais, Saramago acaba por compor não uma biografia, mas uma história onde o lirismo das imagens compostas leva a transpor a margem entre o real e o ficcional. A errância entre as margens do fato, da literatura e da emoção estabelecem um espaço de liberdade da própria subjetividade. Por isso, os “pequenos pedaços de espaço”, de acordo com Georges Perec (2001), são fragmentos da espacialidade entrelaçados ao eu, e a percepção de paisagem conjuga uma relação mediadora em que o sujeito se expressa, configura e reconfigura. Se a noção de espacialidade ressoa no próprio

espaço de reflexão, ela assume a memória emocional da subjetividade, elaborando nas paisagens íntimas que se confluem os lugares, os cheiros e os tempos.

“As pequenas memórias” apresenta, assim, um relato de memórias da vida pueril do autor, narrando as alegrias, as tristezas, as dificuldades, os encantos e as dores que formaram o sujeito saramaguiano e, conseqüentemente, os sujeitos de sua produção. A leitura de “As pequenas memórias” e “A maior flor do mundo” entrelaça uma subjetividade densa, cujas emoções e representações dos sentimentos são a base de sua estrutura. A memória presente nas obras transcende ao aspecto de biografia, pois transmuta o eu num outro que, pleno e reconstituído, cria um espaço de memória que o sobrepõe e se propõe como universal: o espaço da memória é o espaço da emoção.

Outra obra que delinea a construção do espaço pela memória é “Fora do Lugar: memórias”, de Edward W. Said, que mostra os percursos e itinerários que o sujeito percorreu durante a infância e o impacto desse processo na constituição do adulto. Aqui interessam as concepções e imagens representadas pelas respectivas subjetividades no espaço necessário para a escritura da memória com as descrições das imagens-paisagens carregadas pelas compreensões da infância, pois como expõe Bergson (2006, p. 47):

...na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47).

A infância então marca o sujeito de tal modo que ela é expressa no tecido textual de forma consciente, como no caso de biografias ou memórias narradas, ou através de sujeitos literários que são compostos pelo traço do passado do eu que escreve.

Assim se encontra uma voz narrativa que mantém a clareza e a aceitação necessária do espaço que representa e das perspectivas emocionais que formulam os seus textos, e eis que se encontra a noção de Agamben (2005) sobre o autor como gesto. Nas “memórias” de Saramago e nas “memórias” de Said a representação das cidades e suas paisagens se mostram carregadas de emoção, nem sempre declaradas, mas que sobejam cada palavra de um valor que se insere no Outro e faz com que as emoções se ressignifiquem na leitura de cada um. Profanam-se as memórias e seus espaços na assimilação e reconstrução de histórias pessoais de modo a torná-las significativas e compostas para todos. Nesse sentido, a melancolia subjacente na escritura estabelece uma profunda análise dos espaços e tempos vividos de uma infância distanciada e que, na busca de uma catarse, a subjetividade necessita aludir, expressar e contar para que então, pelo tecido dessas memórias perdidas ou abandonadas, o eu possa

elaborar uma estrutura simbólica que permita a libertação. O tempo passado, a emoção e o espaço recuperado, a memória recontada assume um papel imprescindível para o eu.

Na obra das memórias saramaguianas há uma pequena epígrafe muito relevante ao tema em análise, o espaço da memória e a paisagem que ela circunscreve: “Deixa-te levar pela criança que foste”. Aqui é perceptível a paisagem da memória manifesta pela perspectiva infantil, distanciada dessa memória/lembrança, mas que instiga no outro a noção de que é necessário aceitar e se deixar levar por aquele eu do passado que fundamenta o homem. Saramago (2010a, p. 43) expôs em inúmeras entrevistas que era composto pela criança que um dia foi e isso indica a validação de que o tempo da memória da infância, desse outro eu que cada um já foi, estabelece as bases do sujeito no agora. Nesse sentido, a memória representa um mundo que é necessário revisitar: “Quero recuperar, saber, reinventar a criança que eu fui. [...] Mas é porque eu acho que o pai da pessoa que eu sou é essa criança que eu fui”⁵⁶.

A paisagem é descortinada como desdobramento da subjetividade entrelaçada ao espaço/lugar. O livro “A maior flor do mundo” faz alusão a uma saída pelos campos, conhecendo o mundo com a liberdade da infância contada em “As pequenas memórias”. O íntimo transborda o sujeito e é recriada a memória como um detalhe da história de “A maior flor do mundo:

Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia. Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal, e, de árvore em árvore, como um pintassilgo, desce ao rio e depois por ele abaixo, naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu... (SARAMAGO, 2001, p. 4-5).

Na escolha de um narrador em primeira pessoa para a escrita da obra, Saramago elabora uma ligação entre o sujeito autor e a voz textual, diferindo em estilo e apresentação do texto das demais obras que produziu. Deste modo, reforça a compreensão de uma voz pessoal que lança um olhar sobre o passado, buscando construir uma ponte entre o eu de outrora e sua história. A alusão à aldeia, e a “história que eu quis escrever, mas não escrevi”, referencia ao eu textual e as possibilidades livres que teria em sua história, mas que ele não escreve, e apresenta a criança do passado contando a história de um menino em uma aldeia e de sua experiência com o mundo da infância, de liberdade que esse espaço constitui. Se na “primeira página sai o menino pelo quintal, como um pintassilgo, de árvore em árvore”, está justamente

⁵⁶ Aqui está subentendida a questão do narcisismo infantil, proposto por Freud. Maiores informações ver FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

indicando a memória saramaguiana reconfigurada como um conto. Ficcionalmente, memória, passado e história se entrecruzam e se enlaçam, elaborando uma escritura que transcende ao sujeito. A emoção e a paisagem emocional são trazidas na sequência das palavras “naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu”.

O estabelecimento da paisagem emocional é feita pela memória e pelo afastamento que é possível observar na voz das duas narrações, tanto desse livro infantil de Saramago, quanto na obra “Fora do lugar”, de Edward Said. Nela Said expõe que:

Fora do lugar é um registro de um mundo essencialmente perdido ou esquecido. [...] A principal razão destas memórias, contudo, é, evidentemente, a necessidade de atravessar a distância de tempo e espaço entre minha vida atual e minha vida de então. Quero apenas mencionar esse fato como óbvio, sem analisá-lo ou discuti-lo, a não ser para dizer que um de seus resultados é um certo distanciamento irônico na postura e no tom quanto à reconstrução de uma época e de uma experiência remotas(SAID, 2004a, p. 11-16).

O mundo e espaço “perdidos” são recuperados pela memória e sua construção é figurativamente estabelecida pelas paisagens que constroem as narrativas. E, do mesmo modo ocorre em “As pequenas memórias” quando Saramago expõe que: “A terra é plana, lisa como a palma da mão, sem acidentes orográficos dignos de tal nome⁵⁷”, em que a paisagem descortinada serve como uma elaboração do plano interior que a melancolia busca configurar fundado pelo espaço da memória. E quando o menino do passado figura na história com a liberdade com que percorre os campos e o mundo, o eu mostra indícios de que a subjetividade resultante consegue descrever os lugares com uma emoção significativa para a laboração dessa paisagem.

a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde (SARAMAGO, 2001, p.8).

A apresentação sensorial dos espaços da infância formula uma catarse frente ao narrado, reconstruindo na perspectiva do distanciamento uma nova compreensão da própria memória. E, como explicita Deleuze:

O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se: então, assim como os possíveis leibnizianos, as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas - de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da "atenção à vida" para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas (DELEUZE, 1999, p. 56).

⁵⁷ SARAMAGO, 2006, p. 10.

A memória se faz de passagens da vida, dos registros significativos dos “eus” em cada um: “A criança que fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la [...] A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem [...], não a interrogava”⁵⁸. A multiplicidade do sujeito está presente nas entrelinhas das memórias, com as alegrias e tristezas, retomando pessoas e lugares de significado que formam o sujeito atual. As licenças poéticas e menções a obras de outros autores, “A menos de um quilómetro (sic) das últimas casas, para o sul, o Almonda, que é esse o nome do rio da minha aldeia”⁵⁹, estabelecem uma estreita relação entre os sujeitos e suas memórias, inclusive literárias – que maior relação que a referência a Pessoa e sua obra, através do famoso poema?!

Além disso, na composição da memória, o esquecimento é incisivo, pois dá ciência da ambiguidade da memória e aponta o quanto *esquecer* é uma forma de guardar o lembrado e trazê-lo ao olhar do mundo.

Penso que as chamadas falsas memórias não existem, que a diferença entre elas e as que consideramos certas e seguras se limita a uma simples questão de confiança, a confiança que em cada situação tivermos sobre essa incorrigível vaguidade a que chamamos certeza. É falsa a única memória que guardo do Francisco? Talvez o seja, mas a verdade é que já levo oitenta e três anos tendo-a por autêntica... (SARAMAGO, 2006, p. 110).

A história do Francisco, porém, não se acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfronhado no que se passa dentro das conservatórias de registro civil... (SARAMAGO, 2006, p. 115)

Entrelaçado a isso, observa-se que, na paisagem da subjetividade saramaguiana, a melancolia compõe, juntamente com a memória, o fundamento de seus “eus”. A voz que se interpõe ao longo das escritas é preenchida de uma melancolia profunda:

Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar, e se no sonho lhe apetecesse um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais. (SARAMAGO, 2010b, p. 61)

O trecho “apenas a sonhar” traduz uma reflexão melancólica da ação do homem como ser no mundo, sempre em busca de completude: paisagem da solidão humana. E a concepção de sujeito em errância é completada na elaboração do sujeito como sombra, que é o *eu* e *Outro*, e traduz a paisagem do anseio de completude:

e foi quando tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra [...], mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa

⁵⁸ SARAMAGO, 2006, p. 13.

⁵⁹ SARAMAGO, 2006, p. 9.

do barco, de um lado a outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela.(SARAMAGO, 2010b, p.62)

É quando a paisagem se mostra mais rica, pois reverbera toda a necessidade humana na relação com o mundo: “Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (SARAMAGO, 2010b, p. 62).

Para Said (2004a) a memória ligada ao aspecto intelectual é prontamente reconhecida e admitida como um espaço de fuga de um lugar e momento infeliz. Como consequência, essa memória lhe permite compreender que o desenvolvimento intelectual usado como fuga o forma como homem adulto, situando os estritos laços entre a intimidade e o espaço:

O que antes havia sido reprimido e abafado pelo estudo acadêmico [...] foi despertado, e desde então o complicado processo de descoberta (e autodescoberta) intelectual nunca mais parou. O fato de não me sentir nunca em casa, nem mesmo em Mount Hermon, de me ver fora do lugar em praticamente todos os sentidos, deu-me o incentivo para encontrar meu território, não social, mas intelectualmente. A Sala de Leitura no subsolo da biblioteca me propiciava uma fuga da frequentemente insuportável rotina diária (SAID, 2004a, p. 341).

No processo de transmutação da subjetividade, no contato com o mundo circundante, a melancolia ressurge na elaboração das imagens-espacos que sobrevivem a memória como recomposição do eu:

Cai a chuva, o vento desmancha as árvores desfolhadas, e dos tempos passados vem uma imagem, a de um homem alto e magro, velho, agora que está mais perto, por um carreiro alagado. Traz um cajado ao ombro, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente caminham os porcos, de cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. O homem que assim se aproxima, vago entre as cordas de chuva, é o meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de privações, de ignorância. E no entanto é um homem sábio, calado, que só abre a boca para dizer o indispensável. Fala tão pouco que todos nos calamos para ouvir quando no rosto se lhe acende algo como uma luz de aviso.[...] É um homem como tantos outros nesta terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis, um filósofo, um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria que não pôde ser nunca. Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande, ouço-o falar da vida que teve, da Estrada de Santiago que sobre nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante. (SARAMAGO, 2006, p. 119-120).

Este trecho apresenta a melancolia da memória de um espaço de tempo perdido. A imagem descortinada entrelaça a força da memória ao profundo sentimento de perda, uma perda que, pelo traço da escritura, desfaz-se, pois ficará para sempre presente na leitura dessa obra. O espaço, o tempo, a emoção e a história registrada, a memória narrada assume um valor único, de apagar o esquecimento. Aqui a transição e o deslocamento são intensificados, recuperando um tempo distante, o tempo da infância no que lhe foi mais significativo. Há uma

cartografia de um lugar da intimidade cuja figuração está presente em “Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda livros na cidade de Lisboa”, assim como em “As flores do mal”. Neles os textos, os poemas, as crônicas e as críticas aludem ao fracionamento do eu pela multiplicidade de direções que indicam. No jogo de apresentação e destituição das imagens das cidades, dos espaços e das pessoas é possível a apreensão da dispersão do sujeito e sua fração que, partitiva, ainda assim se faz completa pela incompletude. Transfiguração de uma subjetividade sempre em movimento. Desse modo, a cartografia do espaço pelo olhar entrecruza a consciência simbólica que compõe o sujeito e cuja elaboração do espaço se dá pelo tecido da linguagem, em que a memória, indiciada pela infância, assume o valor do tempo e do eu em ressignificação.

José Dinis morreu novo. Os anos dourados da infância tinham acabado, cada um de nós teve de ir à sua vida, e um dia, passado tempo, estando eu em Azinhaga, perguntei à tia Maria Elvira: “Que é feito do José Dinis?” E ela, sem mais palavras, respondeu: “O José Dinis morreu.” Éramos assim, feridos por dentro, mas duros por fora. As coisas são o que são, agora se nasce, logo se vive, por fim se morre, não vale a pena dar-lhe mais voltas, o José Dinis veio e passou, choraram-se umas lágrimas na ocasião, mas o certo é que a gente não pode levar a vida a chorar os mortos. Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas. Sou o único que pode recordar quando subíamos para a grade da ceifeira e, mal equilibrados, percorríamos a seara de ponta a ponta, vendo como as espigas eram cortadas, e cobrindo-nos de pó. Sou eu o único que pode recordar aquela soberba melancia de casca verde-escura que comemos na borda do Tejo, o meloal dentro do próprio rio, numa daquelas línguas de terra arenosa, às vezes extensas, que o verão deixava a descoberto com a diminuição do caudal. Sou o único que pode recordar o ranger da navalha, as talhadas vermelhas com as pevides negras, o castelo (noutros sítios chamam-lhe coração) que se ia formando no meio dos sucessivos cortes (a navalha não alcançava o eixo longitudinal do fruto), o sumo que nos escorria pelo pescoço abaixo, até o peito. E também sou o único que pode recordar aquela vez em que fui desleal com o José Dinis. (SARAMAGO, 2006, p. 136).

O espaço da memória emocional estrutura um amplo horizonte de significação no que concerne ao íntimo, pois entrelaça uma imagem a um espaço perdido e recuperado, revisitado e, por isso mesmo, muito mais intenso. A memória confessa é perpassada pelo que está nas entrelinhas da leitura, a dor, a saudade e a remissão, como para Said:

Fui subjugado pela emoção porque pude ver de repente como todos aqueles anos ele havia lutado para se expressar de uma maneira que, por temperamento e formação, não estava equipado para adotar. Talvez, por razões edipianas, eu o tivesse bloqueado, e talvez minha mãe, com seu talento para a ambivalência e a manipulação, o tivesse solapado. Mas, fosse isso verdadeiro ou não, a distância entre mim e meu pai foi selada por um duradouro silêncio, e foi esse fato que confrontei com lágrimas no consultório do meu terapeuta, permitindo a mim mesmo uma visão redentora dele, por toda sua falta de jeito e pelo áspero mas perceptível afeto que ele havia demonstrado por seu único filho. (SAID, 2004a, p. 383)

E assim, o espaço da memória é espacializado, reconstituído e ressignifica a própria memória emocional, traduzindo um tempo divergente que precisa ser, e o é, revisto pelo olhar da maturidade. Que triste seria se a memória não tivesse essa lucidez que grita e ressoa no interior da subjetividade, trazendo ao sujeito uma compreensão do vivido. A escolha das palavras apresenta a plena aceitação desse fato. A liberação do que foi e do que se é como sujeito permite uma ressonância que se expande e se retrai num perfeito movimento excêntrico e concêntrico, equilibrando o passado e o presente de cada um. As palavras finais em “A maior flor do mundo” são de um encanto libertador da infância e dissociado de sua vida adulta, mas que acabam por religar as duas fases de sua vida em uma memória ficcional “una” e liberta:

Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história. Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças...

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?...

E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar? (SARAMAGO, 2001, p. 14-16)

E as pontas da memória se unem em um único espaço, o do presente catártico e libertador, em que as margens do eu, em suas diferentes imagens são entrelaçadas e permitem ao sujeito conceber a história como a de *um outro*, mas íntima e significativamente de todos.

Os espaços e memórias do eu expressam entrelaçamentos pelo aspecto afetivo-emocional através do “personagem real”, da cidade da infância, do espaço do aconchego dos entes queridos, do recôndito da subjetividade presente, pela palavra carregada de emoção que compõe no outro um laço emocional do qual desvincular-se é quebrar a beleza do texto:

em termos de devir, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contorno fixos desenha o que foi (BERGSON, 1999, p. 146)

No entanto, de todas as presenças de memória que marcam os sujeitos, são as memórias mais emocionais que revelam a paisagem da intimidade pelo modo como descrevem e estruturam a imagem apresentada e representada. Isso significa dizer que é pelo

entrelaçamento da voz do “eu” que a subjetividade compreende o espaço do passado e dele se embebe:

Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte. Este velho, que quase toco com a mão, não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. Porque terá chegado a grande sombra, enquanto a memória não o ressuscitar no caminho alagado ou sob o côncavo do céu e a eterna interrogação dos astros. Que palavra dirá então? (SARAMAGO, 2006, p. 120).

Expõe a palavra do recôndito ao expressar a emoção da paisagem pelas escrituras de um mundo ficcional, indicando a importância do sujeito no espaço das memórias: “Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saía da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história. Este era conto que eu queria contar” (Saramago, 2011a, p. 24-26).

Dessa troca emocional, o que fica é o mais íntimo do sujeito, sua paisagem da subjetividade, a de Saramago, melancólica, intensa, emocional... Habitada pela memória e transmutada nos espaços do tecido textual, impregnada da emoção que leva o homem a seguir sempre em frente. Essa era a história que *eu* queria contar, do ultrapassar dos limites do literário para o mundo da subjetividade e sua paisagem marcante, expandindo-se para o além do eu e se aventurando...

Em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurara sozinho. Dali para diante começava o planeta Marte, efeito literário de que ele não tem responsabilidade, mas com que a liberdade do autor acha poder hoje aconchegar a frase. Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: “Vou ou não vou?” E foi. (SARAMAGO, 2011a, p. 10)

E o limite da narrativa marca a liberdade de configurar as memórias através de outras expressões, que, pegando emprestada a ideia do menino de ir ou não, leva a outros mundos de significação. A memória liberta e permite construir pontes com o mundo, por isso o menino foi adiante para conhecer e compreendê-lo, assim como aqui as relações entre memória e arte são demarcadas na seção seguinte.

2.3 As relações da memória com a arte de rua

Se a memória estabelece as ligações entre o mundo da intimidade e o mundo constituído ao elaborar espaços de troca e de transmutação do sujeito pelo olhar que a subjetividade traça no tecido textual, na arte o mesmo também ocorre. Isso significa dizer que a expressão artística pela representação imagética compõe um elucidativo campo para a figuração da memória, através de um olhar liberto de formas fixas e, ao mesmo tempo inovador.

Nessa prerrogativa que se estabelece, a arte aqui representada e empregada assume um parâmetro distanciado dos conceitos clássicos da pintura, mas assume antes, e acima de tudo, a conotação de uma apresentação e figuração de interioridades que, de origens particularizadas, assumem um aspecto universal ao expressarem a interioridade humana, o mais íntimo, a memória, a melancolia e a expressão da subjetividade. Foucault (2009) expressa a questão do entrelaçamento emocional que a arte imagética e musical elabora como figuração do eu, trazendo ao limiar da percepção individual de cada um a compreensão de que as duas artes envolvem a emoção. A subjetividade utiliza da imagem para expressar o espaço da memória que a melancolia elabora na captação e representação do e para o mundo. Ou seja, na expressão realizada, a subjetividade desenvolve a memória pelo composto da melancolia.

As figurações imagéticas apresentadas na tese têm uma característica comum, a expressão da melancolia da subjetividade, a expressão do íntimo do sujeito criador e do desejo da representação do possível.

Os traços livres observados nas obras modernas, as construções artísticas realizadas a partir de espaços e lugares decadentes, ou destruindo paredes, como nas instalações realizadas por Vhils (figura 12) apresentam a temática da desconstrução do sujeito melancólico pelo olhar de uma modernidade que também está desestruturada de um padrão fixo. A liberdade criativa, o deslindamento de estéticas tradicionais prefigura uma época em que a necessidade de expressão é constitutiva do eu. Nesse sentido, a arte moderna, a arte de rua é produtiva e expressa um tempo em que a memória está passando por uma transfiguração no seu modo de representação. Os espaços de manifestação são tão representativos quanto as próprias obras, pois constituem o espaço e o sentido do que é aludido.

Considerando o exposto sobre a memória e a infância e as leituras do eu, a figura 12 as instalações de Vhils, representando duas crianças sob uma árvore é alegórico, por mostrar o valor que o tempo da infância ainda produz nos sujeitos da modernidade.



Figura 12: Vhils. *O museu em ruínas*.

Ao mesmo tempo, por construir essa arte em um espaço fechado, como uma galeria como parece estar, há um indicativo de necessidade de preservação das memórias de um tempo significativo a todos. A infância, assim, é validada como um espaço de relevância

social, e não apenas emocional, pois é o momento da constituição do eu que, ainda em formação, não deseja perder o que lhe é mais caro, o valor do tempo.

A figuração dessas duas crianças ainda parece retomar uma ideia de aspecto fantasmagórico, como se o tempo da infância e da inocência pudesse diluir no ar, como uma assombração daquilo que o sujeito já não é mais. A memória emocional é ligada à imagem e dela se utiliza para elaborar sentidos possíveis para uma significação eficiente entre o exposto e o sentido, entre o tempo do agora e da memória evocada.

Ao considerar o aspecto de temporalidade da arte de rua, como visto até aqui, é produtivo estabelecer o contraponto quanto ao pensamento de efemeridade da arte, que pode ser “guardada”, protegida pela sua representação em espaços fechados, como na imagem da figura 12, elaborada dentro do espaço de um museu, ou se tem essa arte exposta às intempéries e a própria passagem do tempo, que pode se “apagar”. Um estudo sobre esse aspecto de validação e duração da arte, em relação aos espaços e tempo de produção são bastante relevantes, mas que aqui não serão abarcados em função do foco do trabalho e da consequente eficácia para esta produção. O que é o efêmero da arte, o que fica e como ela se torna significativa? Para este trabalho a relação é estabelecida pelo olhar bergsoniano de duração e materialidade, “une dureté”, em que a validação constitutiva dessa arte é realizada pelo entrelaçamento com a literatura – sem questionar sua vida independente, apenas como ponto de entrecruzamento da arte com a literatura, como proposto. Ao mesmo tempo, reforça a mediação de figuração e apresentação de uma imagem, produção em que o espaço de construção apropria-se da imagem e por ela é apropriado, constituindo não apenas uma matéria do espaço, mas uma fulguração do pensamento da subjetividade sobre o mundo e a percepção dele, aludindo ao dito por Péric (2001). A memória, como significação e transfiguração da subjetividade, sofre e é influenciada e perpassada por uma nova questão, a da validação do tempo da arte. Nesse sentido, a epígrafe de abertura que Walter Benjamin usa em seu artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, citando Paul Valéry, é bastante moderna:

As belas-artes e seus diferentes gêneros datam de um tempo bem diferente do nosso [...] Em todas as artes há um aspecto físico que não pode mais ser considerado ou tratado como no passado, pois não pode mais se furtar aos efeitos da ciência e da prática moderna. Matéria e espaço não são mais o que eram há vinte anos. (VALÉRY APUD BENJAMIN, 2012, p. 09).

A afirmação de Valéry traduz a transformação que a modernidade atribuiu às artes e aos conceitos de duração e materialidade. Benjamin elabora, na sequência, uma produtiva

análise sobre a questão no artigo sobre a reprodutibilidade, expondo o fato da perda da aura da arte e de que os espaços de recepção dessa arte se modificaram, constituindo um lugar de reflexão, em que a reprodução da arte pela imagem da fotografia, por exemplo, pois

Os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicaram de forma notável as possibilidades de exposição da obra, que o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza, semelhante àquela experimentada em tempos primitivos. Assim como naquela época a obra de arte foi sobretudo um instrumento de magia, dado o peso absoluto do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte, hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como uma função secundária. (BENJAMIN, 2012, p. 17).

A compreensão do valor da recepção, do espaço de produção e reprodução são características que a modernidade não pode deixar de considerar sobre a arte, seja ela imagética ou escrita, em razão de sua práxis fundamentada na política, conforme Benjamin (2012, p. 16).

2.4 Alguns apontamentos sobre a memória e a construção do tecido da memória

Usar como recurso de recuperação da memória uma imagem, um som, um cheiro que remetem a determinado espaço-tempo, conforme Oziris Borges Filho (2009, p.167-189) é frequente, e essa retomada através do tecido textual apresenta produtivas considerações. O direcionamento de uma análise ligada à referenciação desses aspectos produz um olhar específico, em que a memória, a lembrança e as reminiscências são fundamentos para a compreensão desse espaço-tempo ulterior ao tempo da enunciação. Um dos casos mais famosos da literatura envolve o episódio estruturado por Marcel Proust na obra “Em busca do tempo perdido”, em que o caso da *madeleine* exemplifica apropriadamente o envolvimento da memória e da compreensão do tempo e do espaço através da evocação da memória pelo sentido, por um cheiro ou uma cor, um instante fugaz que assume um valor que transcende ao momento que é descrito:

Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante rodopiavam junto de mim e, na ânsia de captá-las, siderado como ao degustar o sabor da *madeleine*⁶⁰, tentando distinguir o que me lembrava, com o risco de provocar o riso da turba inumerável dos *wattmen*⁶¹, eu continuava, como havia

⁶⁰ Palavra destacada em itálico na obra original.

⁶¹ Idem.

pouco, a titubear, um pé na pedra mais alta, outro na mais baixa. Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se revelava inútil; mas se conseguia, esquecendo a recepção dos Guermantes, reconstituir o que sentira ao pousar assim os pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava (PROUST, 1992, p. 149).

Nessa cena, a presença da memória se dá pelo viés da reminiscência quando, na presença de um insight evocado pelo azul intenso, a luz elabora uma ânsia de captura, que é traduzida numa redescoberta do sentido da emoção do signo evocado. Deste modo, não é uma memória voluntariamente apresentada, mas uma reminiscência, uma memória involuntária que é traduzida em sensação, conforme estabelece Deleuze (2010), na obra “Proust e os signos”.

Então, a descrição do espaço, das cores, da paisagem, assume um caráter transcendente da memória que é revisitada pela presença das lembranças. A *madeleine* é mais um aspecto que evoca um instante do passado pela presentificação de uma emoção revista, dentro e apesar de um tempo transcorrido. O espaço figura como o ponto fulcral de uma analogia espaço-temporal que se transmuta numa ressignificação do mundo e da relação da subjetividade com esse mundo instituído. Conforme exposto por Deleuze (2010), ao analisar a questão do “papel secundário da memória”, há uma relação entre a memória involuntária e os signos sensíveis que intervém nessa memória, como um caso específico, sendo essa qualidade sensível o signo, cujo imperativo força a procura de sentido e para o qual a memória involuntária é solicitada para o estabelecimento de significação.

A qualidade do sensível apresenta aspectos diversos, em que o desejo e o desejo da imaginação são aludidos pela subjetividade através de uma distinção entre as reminiscências, como ressurreições da memória, e as descobertas, verdades escritas por figuras e figurações. Deleuze (2010) complementa que a memória involuntária apresenta dupla inferioridade, cuja explicação é material demais, havendo a superação quando ocorre a contradição do ser e do nada. Nessa relação, as reminiscências, enquanto memórias, com seus signos sensíveis, apresentam uma dicotomia: a memória e o tempo que relacionados indicam a redescoberta do sentido, sendo essa *redescoberta* o começo e o caminho da arte.

Se as reminiscências são integradas na arte como partes constitutivas, é na medida em que são elementos condutores, elementos que conduzem o leitor à compreensão da obra e o artista à concepção de sua tarefa e da unidade dessa tarefa. (DELEUZE, 2010, p. 52).

A busca do tempo perdido estabelece toda uma dicotomia de opostos⁶² e esses pares elaboram a validação de que o ausente é tão marcante quanto o que está presente. A presença da memória involuntária, das reminiscências compõe muito mais um jogo de sentidos e apreensões do que o fundamento para a compreensão do passado e da memória voluntária que surge ao longo de toda narrativa. O entrelaçamento entre o vivido e o presente que revisita esse passado conjuga um espectro da história e da subjetividade. A memória, no caso proustiano não determina a subjetividade do presente, mas elabora uma aceitação evocada pela captação das pontas dessa história.

A estética da memória proustiana engloba conceitos subjacentes à compreensão de um tempo-espaço instituído no interior da subjetividade e representado e figurado na presença da memória involuntária.

Dessa composição psíquico-emocional o sujeito é investido e investe nas emoções, estabelecendo paralelos de compreensão em que o ausente, pela força de sua presença indiciada pela memória involuntária, é figurado, e a imaginação, composta pelo processo de uma reminiscência que reconstrói o tempo e um espaço, distancia o presente e lhe dá um olhar diferenciado. A subjetividade é modificada, mesmo que não perceba essa transmutação referenciada pela memória involuntária, conforme observa Ricoeur (2012, p. 61) sobre a relação entre a imaginação e a memória do eu: “Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”.

É possível determinar, deste modo, que a relação entre o aspecto melancólico que a imagem insurgente na mente da subjetividade a assombra pelo que contém e, ao mesmo tempo, deixa de conter, a presença e a ausência da memória enquanto fundamento de uma possibilidade de apreensão sobre o tempo, o presente e o passado como passado e o passado como presente. Essa teia de aspectos filosóficos sobre a significação da memória estabelece que o sujeito, enquanto ser em transmutação, errância e mediação não é composto de uma identidade subjetiva única, imutável ou fixa, mas é carregado de uma presença que não existe mais, a não ser pela ausência que a memória traz ao olhar.

⁶² Em “Proust e os signos”, Deleuze (2010, p. 100) estabelece a relação de oposto que há na obra “Em busca do tempo perdido” e como esses opostos influem na apreensão entre as pontas de uma memória: o tempo do passado, no lugar em que está e em relação a sua posição como passado no presente e presente no passado.

3 SUBJETIVIDADE

Somos o que escrevemos.
Guilhermino César



Figura 13: Pintura de Leonid Afremov. *Série cidades*.

Uma pessoa caminhando sozinha, passo a passo, sob as luzes de uma cidade colorida. Mesma imagem já vista pelo olhar da melancolia, mas que aqui está presente de novo para dar continuidade ao pensamento. Nas cores fortes, brilhantes e alegres da imagem, há um traço melancólico através da figura solitária que atravessa o ambiente apresentado. Solitária

caminha, segurando um guarda-chuva, indo em direção a um prédio ao fundo, no lado direito da imagem apresentada na figura 13. Desse prédio é possível ver uma parte: uma porta, duas janelas ao nível da rua e uma janela no nível superior. Elas estão iluminadas sutilmente, quase se confundindo com a luz que reflete no chão molhado e pelo poste de luz que está na frente desse prédio, e ao lado há uma árvore frondosa. No lado esquerdo, ao fundo, há a construção de um caminho, uma rua que segue e que tem de seu lado esquerdo vários prédios mal iluminados e com as fachadas meio retorcidas, quase fantasmagóricas. Esses prédios apresentam uma sequência de janelas e portas que, num primeiro olhar, nada parece mostrar. As cores vivas que refletem nas paredes roubam toda a atenção. Mas é necessário olhar mais de perto, ou de longe, conforme se percebe. No prédio central há vida, e os que o cercam do lado esquerdo são apenas sombras que refletem as luzes dos postes, em linha e que criam o caminho percebido. Ao mesmo tempo, nas múltiplas janelas e portas que constituem esses prédios “fantasmagóricos”, há sombras de pessoas, contornos negros em frente a esses edifícios. O jogo de cores esconde essa movimentação e presenças. O mesmo ocorre em relação ao chão molhado que reflete as luzes da cidade. Olhando atentamente, é possível identificar a presença de duas figuras pequenas, um menino e uma menina, um em frente ao outro. Ela com um lenço sobre a cabeça. Inicialmente, confunde-se essa imagem como reflexo da luz no chão, mas não o é, pois essa mesma imagem tem seu reflexo especular no chão molhado. Parece ser noite, mas as cores brilham. Contradição imagética que permite ver o contraste de uma cidade viva, representada pelas cores empregadas e a solidão de um sujeito que caminha: parecendo só, pequeno frente a estrutura da cidade, distante de tudo, pois a perspectiva estabelecida permite um duplo olhar: a distância física e a distância emocional em relação ao meio que o cerca, pois não percebe as outras presenças, imagens fantasmas de uma vida em sociedade.

Dicotomia simbólica é a própria cidade e as pessoas que nela vivem, sós e cercadas pelo mundo vivo das paisagens sociais e dos espaços citadinos, a solidão se acentua. E nessa relação de trocas e convívios o sujeito da modernidade se modifica, recompõem, transmuda-se, transfigura-se: “Há imagens que estão aí. E a imagem das coisas tem muito a ver com a pessoa que somos, com o olhar que temos, com a sensibilidade que transportamos dentro de nós” (SARAMAGO, 2010c, p. 27). Da compreensão do olhar simbólico pelas imagens que estão ao redor, pelo olhar da sensibilidade que compõe o eu, o mundo é significado e apreendido pela subjetividade.

Emerge a apreensão de um espaço, o mundo simbólico que apresenta o lugar da percepção justamente pela capacidade de nele figurar. Mutante e em irradiação, composto de

uma transfiguração o olhar reverbera intimamente e circunscreve a paisagem pela ânsia do que ele mesmo é.

A palavra imagem é mal afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem o problema do imaginário. (MERLAU-PONTY, 2013, p. 22).

Sendo o dentro e o fora que o sentimento torna possível na relação de presença-ausência que constituem a concepção do imaginário, o mundo simbólico elabora uma compreensão implícita⁶³ na percepção do sujeito de como a melancolia e a memória figuram a subjetividade⁶⁴, elaborando um espaço de ressonância do eu. Dessa relação entre o eu e o mundo a subjetividade se compraz e estabelece um fracionamento de si. Imerso na percepção de que a subjetividade compõe não um eu, mas a multiplicidade dos “eus mesmos” que a literatura permite vislumbrar, a observação de obras de autores como Saramago, Baudelaire, Proust e Pessoa com alguns heterônimos, indicam a capacidade que o eu tem de se ressignificar e, nessa mesma possibilidade, ao outro, permitindo aludir às subjetividades em algumas obras desses autores.

Composto da noção plena de que o signo verbal transcende a si mesmo e assume posições que transfiguram as palavras em seus sentidos primordiais, as paisagens elaboradas, figuradas e apresentadas nas obras são espaços de transfiguração da subjetividade. A “transfiguração” aqui é no sentido de uma representação que transcende a imagem, uma paisagem da subjetividade e do mais íntimo do eu, indiciada pela voz que perpassa a obra ou através da voz dos personagens que a povoam. Nesse sentido, as paisagens aludidas são reais ou imaginárias, de espaços urbanos ou campestres, ou mesmo do interior do sujeito como indicações da própria essência da subjetividade.

A palavra paisagem estabelece múltiplas possibilidades, por representar um lugar, um espaço através de textos pictóricos e imagéticos que na Literatura são construídos por

⁶³ De acordo com Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, a imagem como desestruturação do eu é frequente e permite uma transcendência de seu status como palavra concreta e extrapola seu significado ressoando no outro como uma manifestação do eu.

⁶⁴ Na definição desse conceito, utilizou-se o proposto por Guattari, em “Micropolítica: cartografias do desejo”, onde explica que a “subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”(GATTARI & ROLNIK, 1996, p. 31), pois ela é o resultado de um processo incessante na relação que se estabelece com o outro, considerando a compreensão de outro como ser social, com a natureza, os espaços e o todo que incide algum efeito nos corpos e nas maneiras de viver e agir, e por isso, completa que a subjetividade se estrutura e modela no e pelo contato social (GATTARI & ROLNIK, 1996, p. 43).

sequências de palavras que organizadas de determinadas formas despertam e arquitetam sentidos diferentes, desenvolvendo sensorialmente aquilo que a palavra apresenta, como comentam Gaston Bachelard, em “A Poética do Espaço”, e Claude Lefort (2013, p. 13) no prefácio da obra “O Olho e o Espírito”, de Merleau-Ponty, ao falar da relação do pensamento filosófico com a pintura e seu processo de interiorização: “não há pensamento puro [...] ela [...] deve abrir seu caminho a não ser acolhendo o enigma que persegue o pintor, a não ser unindo ela também o conhecimento e criação no espaço da obra, a não ser fazendo ver com as palavras”. Ao mesmo tempo, cabe indicar que, ao estruturar a perspectiva da subjetividade pela paisagem, não há ligação com a questão do autor na obra, pois a paisagem da subjetividade não é tradução da imagem da vida ou dos espaços vivenciados, mas a configuração escrita do significado que estabelecem no produto literário.

A configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na refiguração desta pela escrita. A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58).

Portanto, a paisagem é a figura da apresentação da imagem captada e redefinida pelo íntimo do eu.

3.1 A subjetivação do sujeito

Para “ver” com as palavras, é preciso aceitar que o tecido escrito elabora um produtivo espaço de reflexão, quando o sujeito irradia uma nova apreensão de si.

A subjetivação é um processo de transformação ao qual o eu adere por escolha ou não. Ou seja, o eu, motivado por um interesse particular, por uma proposição que lhe surge e é produtiva, escolhe realizar um determinado conjunto de ações, pensamentos e modo de vida que resulta em uma transformação de si, do modo de vida e viver. Essa escolha não é imposta a todas as pessoas, nem todos os aspectos que a envolvem são seguidos por todos. Eis aí a beleza do processo de subjetivação, pois na medida em que é feita uma escolha há implicações a serem assumidas, movimento que a opção gera e retorna em uma transmutação da troca com o meio e as pessoas, sendo sempre constante e contínua. A presença do caráter histórico pode influir no processo ao longo da existência do sujeito, mas não toma como

determinante dos resultados e da participação de todos os eus e representantes de um mesmo tempo histórico, conforme desenvolve Foucault (1985) na obra “História da sexualidade III: o cuidado de si”. O processo produtivo ressalta a transmutação do sujeito em subjetividade, em que o olhar, a expressão e a apresentação estabelecem uma distinção de si e em si mesmo; não é a subjetividade do eu autor, mas a figuração de uma subjetividade estabelecida pelo espaço e mediada pelas emoções, melancólicas ou não, e pelas memórias que ela afigura.

3.2 A paisagem da subjetividade

Guilhermino César (poeta e ensaísta) expressa que o sujeito é o que escreve e, de acordo com Saramago habita a memória. A subjetividade que está presente nas obras do autor português é uma constituição complexa do próprio autor, conforme ele mesmo expôs em entrevistas ao longo de sua vida, pois “cada livro escreve sempre o mesmo autor”⁶⁵ e a figuração dele se apresenta sempre na obra, de uma maneira ou outra porque, conforme o português, “toda obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali.”⁶⁶. A paisagem da percepção configura um espaço intervalar do sujeito que constitui o tecido textual: o eu se compõe de memórias e vivências que, articuladas pela melancolia, são paisagens da subjetividade.

A configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na refiguração desta pela escrita. A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58)

A relação entre a leitura pelo simbólico e os estudos de paisagem propõe campo bastante produtivo ao estabelecer as relações entre as subjetividades textuais e a subjetividade autoral que se expressa nas inferências da construção do texto pelas digressões e a figuração dos espaços vivenciados e os da memória, pois como explicita Fernando Pessoa (2006, p. 156), “não há paisagem, senão o que somos”. A escolha desse ângulo é apropriada ao indicar a paisagem como uma viagem ao recôndito do íntimo, corroborando a compreensão de que a paisagem é como uma imagem resultante de um processo de entrelaçamento do eu com o

⁶⁵ SARAMAGO, 2010a, p. 192.

⁶⁶ SARAMAGO, 2010C, p. 224.

mundo interior e o exterior. O devaneio, o sonho e, conseqüentemente, a imagem-paisagem são desdobramentos constitutivos do sujeito.

Maurice Blanchot, na obra “O espaço literário” (1987), tece expressiva articulação a respeito das figuras do sujeito escritor e do sujeito leitor, em que a obra escrita só adquire status de “obra” quando intercambiada pelo processo desses sujeitos. A escritura sozinha não apresenta valor, só no contato com o outro e seu mundo ela assume um valor transcendental. Afirma o autor que

o escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT, 1987, p. 13)

Na relação de intimidade entre sujeito e a obra, a noção de paisagem é fundamental nessa analogia com o eu no mundo e Michel Collot explicita esse entrelaçamento ao pontuar que

a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (COLLOT, 2013, p. 26).

A compreensão de paisagem é referenciada por estruturas características que descrevem espaços específicos, lugares reais ou imaginários. Bento Prado Júnior (1988), em “Presença e Campo Transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bérgrson”, explica a concepção de espaço como “a forma do conhecimento e do ser do mundo material, enquanto a duração define o modo de conhecimento e o modo de ser da consciência restituída à sua imanescência”⁶⁷. Desta forma, a concepção da paisagem⁶⁸, da imagem e da figuração como expressões da relação espacial do sujeito frente ao mundo permeia toda a análise. Bachelard (2008) desdobra essa concepção refletindo e antecipando aos leitores a compreensão de imagem poética como “paisagem recôndita do eu”, expondo-a como êxtase da novidade da imagem.

É necessário estar presente, presente à imagem [...] se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem (BACHELARD, 2008, p. 01).

⁶⁷ PRADO JÚNIOR, 1988, p. 100.

⁶⁸ Ao pensar nessa estrutura textual, deve-se compreender como “paisagem” a figuração literária da expressão pictórica e imagética, além da paisagem emocional que se estabelece pela representação do literal a partir do emocional do sujeito.

No “Salão de 1859”, no fragmento “A Paisagem”, Baudelaire estabelece uma relação ilustrativa da paisagem como entrelaçamento da subjetividade que se expressa:

Se uma composição de árvores, montanhas, cursos d’água e casas, a que chamamos paisagem, é bela, não o é por si mesma, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou sentimento que a ela associa. Isso quer dizer, penso, que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral não é um artista. Bem sei que a imaginação humana, por um esforço extraordinário, pode conceber por um instante a natureza sem o homem, e toda a massa sugestiva se dispersando no espaço, sem um observador que dela extraia a analogia, a metáfora e a alegoria (BAUDELAIRE, 2006, p. 833).

É importante ressaltar que a paisagem da subjetividade é configurada pelas emoções, emoções essas que são modificadas pela singularidade da introspecção do sujeito frente ao que vê e observa, como comenta Lafetá (2002) que “o espaço está dominado pelo sujeito de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter – a essência mesma do lirismo”⁶⁹. A expressão da paisagem emocional se dá por descrições de tom sentimental em que o sujeito interage sensivelmente com o espaço que o cerca.

Junto com a linguagem, é a geografia – especialmente na forma deslocada de partidas, chegadas, adeuses, exílios, nostalgia, saudades de casa e da viagem em si – que está o cerne das minhas lembranças daqueles primeiros anos. Cada um dos lugares onde vivi – Jerusalém, Cairo, Líbano e Estados Unidos – tem uma rede densa e complicada de valências que constitui grande parte do que significa crescer, ganhar uma identidade, formar minha consciência de mim mesmo e dos outros. (...) A principal razão destas memórias, contudo, é, evidentemente, a necessidade de atravessar a distância de tempo e espaço entre minha vida atual e minha vida de então. (...) na qualidade de narrador como de personagem, resolvi conscientemente não poupar a mim mesmo das mesmas ironias ou revelações embaraçosas (SAID, 2004a, p. 15-6).

A introspecção e a reflexão são ações concretas que se entrelaçam frente às emoções que se embatem dentro do sujeito, no qual a melancolia reflete uma articulação entre o eu, sua ação no mundo e a ironia do olhar sobre o mundo e sobre o eu. Baudelaire (1985, p. 117) mostra o quanto a ironia direcionada ao eu é representativa do processo melancólico e que o desassossego da subjetividade transforma a percepção do mundo, expressando essa imersão através de signos e imagens que permitem ao leitor compreender a profundidade da psique do sujeito expresso. Mostra que o sujeito revive o passado, *J’aime Le souvenir de ces époques nues*⁷⁰, e no poema intitulado *L’Ennemi* (O Inimigo), apresenta que o tempo estabelece a

⁶⁹ SILVA apud LAFETÁ, 2002, p. 100.

⁷⁰ *Amo a recordação daqueles tempos nus* - tradução de Ivan Junqueira. In: BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngüe.

alteridade do eu lírico no confronto consigo mesmo *Voilà que j'ai touché l'automne dès idées [...] Le Temps mange la vie*⁷¹, em que o distanciamento do eu-mesmo permite transfigurar o passado e possibilita o perceber sob uma ótica diferente. Inimigo do mundo, de si e /ou do outro que vive nele? Debruçado sobre a paisagem das emoções o eu reestrutura a percepção do agora, *Charm profun, magique, dont nous grise/ Dans le présent le passe restaure!/ Ainsi l'amant sur un corps adoré/ Du souvenir cuille la fleur exquise*⁷². A subjetividade formula um distanciamento desejado, no qual ao eu é permitido um olhar tão crítico que o descontrói da sua própria intimidade e o alça à perspectiva de coisa: carniça que apodrece.

Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos. Estagnar ao sol, douradamente, como um lago obscuro rodeado de flores. Ter, na sombra, aquela fidalguia da individualidade que consiste em não insistir para nada com a vida. Ser no volteio dos mundos como uma poeira de flores, que um vento incógnito ergue pelo ar da tarde, e o torpor do anoitecer deixa baixar no lugar de acaso, indistinta entre coisas maiores. Ser isto com um conhecimento seguro, nem alegre, nem triste, reconhecido ao sol do seu brilho e às estrelas do seu afastamento [...] (PESSOA: SOARES, 2006, p. 76, Fragmento 45).

Distanciado e entorpecido, como em fuga do mundo, do outro, de si mesmo ou tudo isso junto? O entrelaçamento das emoções não especifica nenhuma das possibilidades, mas as faz intrinsecamente constitutivas dessa verdade que não é definida.

Ser estranho é prerrogativa do sujeito em negação e incompletude, o deslocamento emocional enverga na estrutura textual a afirmação desse estranhamento, pois “nunca me sinto bem em parte alguma, e acredito sempre que estaria melhor em outra parte que não naquela onde estou”, conforme Baudelaire (2006, p. 320), o que estabelece um entrecruzamento entre as possíveis formulações do eu e seu contato com o mundo.

Julia Kristeva expõe o fato de que todos são estrangeiros para si mesmos⁷³, pois a noção de estrangeiro começa quando surge a consciência da diferença entre o eu e o outro e termina quando reconhece a todos como estrangeiros, “rebeldes aos vínculos e às

⁷¹“Eis que alcancei o outono do meu pensamento, [...] ...O Tempo faz da vida uma carniça”. (BAUDELAIRE, 1985, p. 131).

⁷² Tradução de Ivan Junqueira do poema *Le Parfum: Sutil e estranho encanto transfigura / Em nosso agora a imagem do passado / assim o amante sobre o corpo amado / À flor mais rara colhe o que perdura.* (BAUDELAIRE, 1985, p. 195).

⁷³ Essa reflexão mostra de forma incisiva que a compreensão da subjetividade, no contato com o outro, é de que todos são desconhecidos, pois a cada nova situação o sujeito se modifica e reestrutura, reelaborando de forma consciente e inconsciente novos saberes; e “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades”. (KRISTEVA, 1994, p. 09).

comunidades”⁷⁴, e por isso mesmo em eterno questionamento e transmutação entre o que vê, mostra e é no mundo e para o mundo. Ou seja, da mesma forma, mas por outras palavras, é estabelecido o sentimento de estar fora do lugar, pois o estrangeiro é aquele que não pertence ao espaço em que se encontra e, nessa dissociação, o eu sempre em mudança, reformula a subjetividade, buscando algo que nem ele mesmo compreende, um possível sentimento de completude para poder destituir o que já não é mais.

O sentimento de pertença é atrelado ao conforto com o qual a subjetividade realiza sua estrutura, como expõe Stuart Hall na obra “Da Diáspora”. O estrangeiro é aquele que não se identifica com o lugar, ao mesmo tempo em que é estranho a si mesmo e aos outros de seu convívio, conforme melhor elucida Kristeva (1994, p. 21) pois “viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro”. O outro é legitimado pela significação de sujeito e identidade, mas a relação que estabelece descontrói essa simples temática, desdobrando a subjetividade pelo confronto do *Eu* com a realidade existencial do espaço do Outro, “o outro, abafado em mim, torna-me estrangeiro para os outros e indiferente a tudo” (KRISTEVA, 1994, p. 33), assim, “Existir é renegar. Que sou hoje, vivendo hoje, senão a renegação do que fui ontem, de quem fui ontem? Existir é desmentir-se” (PESSOA: SOARES, 2006, p. 361, fragmento 392).

Assim, o “Não-eu” estabelece laços interiores, apresentando-os como imagens da paisagem e sendo a própria paisagem do “Eu”. A interiorização desse tecido conceitual reverbera numa viagem sem deslocamento que é expressa na forma como o mundo é apresentado pelo sujeito e como ele se estrutura. O heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, no “Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda livros na cidade de Lisboa”, completa a prerrogativa ao explicitar que a compreensão é a autodestruição pela necessidade de expansão do horizonte da subjetividade, “para compreender-me, destruí-me” (2006, p. 78. Fragmento 48). Na alusão a essa destruição que constitui, na realidade, uma nova figuração dos espaços e do mundo, a figura 12, do quadro de Afremov provoca uma introspecção que abre espaço ao olhar. O olhar aproximado da imagem não permite a visão do todo, mas dos traços e pinceladas que o compõem. No distanciamento físico da imagem é possível constituir os mundos possíveis do imaginado ali representado. Na contingência dessas possibilidades a compreensão do olhar melancólico depende da subjetividade que a vê, e não apenas daquela que a produziu. Nesse ponto, é retomado o conceito fundado por Baudelaire (2006, p. 833) sobre a analogia da paisagem e de Collot

⁷⁴KRISTEVA, 1994, p. 09.

(2013, p. 26) sobre o âmbito da paisagem.

A paisagem que se mostra é elaborada no interior do eu e se inscreve no modo como o espaço é descrito:

Da Rua do Comércio, onde está, ao Terreiro do Paço distam poucos metros, apetece escrever, É um passo, se não fosse a ambiguidade da homofonia, mas Ricardo Reis não se aventurará à travessia da praça, fica a olhar de longe, sob o resguardo das arcadas, o rio pardo e encrespado, a maré está cheia, quando as ondas se levantam ao largo parece que vêm alargar o terreiro, submergi-lo, mas é ilusão de óptica, desfazem-se contra a muralha, quebra-se-lhes(sic) a força nos degraus inclinados do cais. Lembra-se de ali ter se sentado em outros tempos, tão distantes que podem duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro. (SARAMAGO, 2010a, p. 29-30).

Nós éramos tanta coisa dos parques antigos; de tão voluptuoso modo estávamos incorporados na presença das estátuas, no talhado inglês das áleas. Os vestidos, os espadins, as “perruques”, os meneios e os cortejos pertenciam tanto à substância de que o nosso espírito era feito! Nós quem? O repuxo apenas, no jardim deserto, água alada indo já menos alta no seu acto triste de querer voar (SOARES: PESSOA, 2006, p. 428, fragmento. 476).

Em “As pequenas memórias” a voz narrativa explicita a compreensão da representação e assimilação da figuração do espaço pelo olhar do eu, expondo que

a paisagem é um estado de alma, o que, posto em palavras comuns, quererá(sic) dizer que a impressão causada pela contemplação de uma paisagem sempre estará dependente das variações da temperamentais e do humor jovial ou atrabilioso que estiverem actuando dentro de nós no preciso momento em que a tivermos diante dos olhos.(SARAMAGO, 2006, p. 18).

A imagem descortinada expressa a percepção do sujeito, revelado na escolha das palavras e até mesmo nas expressões que emprega. Em “A maior flor do mundo”, essa voz apresenta o olhar infantil da ação realizada pelo menino, de regar a flor murcha, buscando água em um rio distante, comparando esse percurso à uma viagem à Lua. A paisagem da intimidade expressa permite que a construção da cena se faça de modo quase lúdico, como convém a uma criança e faz com que o leitor construa essa figuração de igual modo:

Desce o menino a montanha,
Atravessa o mundo todo,
Chega ao grande rio Nilo,
No côncavo das mãos recolhe
Quanto de água lá cabia,
Volta o mundo a atravessar,
Pela vertente se arrasta,
Três gotas que lá chegaram,
Bebeu-as a flor sedenta.
Vinte vezes cá e lá,
Cem mil viagens à Lua,
O sangue nos pés descalços,
Mas a flor aprumada

Já dava cheiro no ar,
E como se fosse um carvalho
Deitava sombra no chão.
(SARAMAGO, 2011a, s.p)

A transição por espaços múltiplos, campo, cidade, ilha, amplia a noção de deslocamento, pois acentua a compreensão de que a variação cartográfica está entrelaçada à multiplicidade do sujeito. A cidade, como espaço de transição indica a solidão do eu, visto que nela o sujeito sente-se só, desamparado. Essa sensação é bem representada pelo sujeito que vê o mundo, a cidade, pela janela de sua casa, como um lugar de escuridão.

Abel levantou-se, olhou o quintal através dos vidros. A noite estava escura. Abriu a janela. Tudo era sombra e silêncio. Mas no céu havia estrelas. A via láctea desdobrava o seu caminho luminoso de horizonte a horizonte. E da cidade subia para as alturas um rumor surdo de cratera. (SARAMAGO, 2010d, p. 207-208)

E, nesse sentido de multiplicidade e fracionamento do eu, em que as paisagens e espaços são articulados como uma figuração do íntimo, o fracionamento através dos vários heterônimos pessoais é mais do que significativo. A necessidade de apresentar múltiplas figurações de um eu composto, com datas de nascimento, origem e características que estabelecem uma sujeição, se o termo é possível, fundamentam a perspectiva de que o íntimo do sujeito não é feito de unicidade, mas de composições que se articulam em diferentes modos de expressão, com diferentes figurações e escritas, representativas paisagens de um mundo interior que a escrita expressa ricamente.

Em “Caim” (2010d), também de José Saramago, os inúmeros deslocamentos realizados pelo personagem principal Caim mostram o percurso emocional de seus sentimentos: raiva, remorso, entre outras emoções. Ao mesmo tempo, são as cidades ou os caminhos para chegar às cidades por onde passa que melhor representam as emoções conflitantes que sobejam o personagem principal.

Não vás, diz-me ao menos como chamam a estes sítios, Chamam-lhes terra de nod, E nod que quer dizer, Significa terra da fuga ou terra dos errantes, diz-me tu, já que aqui chegaste, de quê andas fugido e porquê (sic) és um errante, Não conto minha vida ao primeiro que encontre no caminho com duas ovelhas atadas por um barço, além disso não te conheço, não te devo respeito e não tenho por que responder às tuas perguntas, (SARAMAGO, 2010c, p. 45).

E a angústia que formula a subjetividade é significada pelo nome “nod”, ou seja, pela “terra dos errantes”. O sujeito moderno é composto dessa mutabilidade, dessa errância que transita também dentro dele mesmo. As cidades representam essa busca de significação do eu.

E, assim, as paisagens são mutáveis, nada é estagnado porque a percepção dos artífices está sempre na *angústia* da busca por algo, a completude de si. Ao construir *paisagens* carregadas de prosa lírica, a voz narrativa acaba por desestruturar a percepção do leitor que vê as mesmas pela luz dos devaneios poéticos⁷⁵ do eu, mesmo quando irônico, que repercutem na interioridade. Se as paisagens e os deslocamentos para as cidades são a continua compreensão do agente, a palavra como *ser*⁷⁶ é permeada de uma significação que transcende o espaço da escritura. O sentimento de solidão, de não-adaptação, de deslocamento está presente. As mudanças ressoam na negação de uma identidade de pertença solidificada, porque “qualquer tentativa de solidificar o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída”, conforme Bauman (2005, p. 12).

A reconfiguração do sujeito diaspórico⁷⁷, em conflito com a subjetividade, com a presença do outro, elabora uma alteridade impactada pela ideia de não permanência e de constante busca.

Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada (HALL, 2006, p. 393).

No entre-espaço de exílio, de perda, de um ponto de chegada nunca encontrado, a

⁷⁵ Aqui o termo assume o sentido simbólico, figurativo, da compreensão de uma imagem-palavra. Não está essencialmente ligado ao sentido de texto poético, de estrutura fixa, mas à liberdade de percepção de sentidos que o sujeito pode estabelecer com o texto escrito.

⁷⁶ “O espaço surge então para o poeta como sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? - ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um “objeto”. (BACHELARD, 2008, p. 43).

⁷⁷ A noção de sujeito diaspórico é explicitada por Stuart Hall na obra “Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais”, de 2003. A incursão do sujeito dentro e fora de determinadas estruturas culturais define esse conceito, “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença (...) fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p.32-3), pois é pelo contato social que o indivíduo define suas identidades, “eu não quero ser quem eles querem que eu seja, mas não sei ser outra pessoa” (HALL, 2003, p. 391). Fala-se em identidades pela compreensão de que os sujeitos se constroem como pessoas que, identificadas com determinadas formas culturais e sociais, refletem e são enquadradas nesse meio, apresentado não uma identidade, mas inúmeras, que sempre se modificam (noção de alteridade) voluntária ou involuntariamente. O sujeito diaspórico é aquele que em migração de sua localidade de origem, por força externa ou interna, não se sente acolhido emocionalmente no local em que se fixa. Interiormente ele se sente como um estrangeiro. É interessante observar que, muitas vezes, esse sentimento de diáspora ocorre inclusive com os sujeitos que retornam aos seus espaços natais, não se sentindo pertencentes de qualquer forma àquele espaço. Hall (2003, p. 393), ao comentar sobre sua relação emocional com a Jamaica e a Inglaterra, esboça a percepção de não-pertencimento e pertencimento: “conheço intimamente esses dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles”. É um estar sempre fora de casa, fora do lugar, como tão bem expõe Said, em “Fora do Lugar: memórias”. A migração se sobrepõe ao próprio eu, despertando no sujeito um sentimento de não-permanência, de não-identificação, de um eu que se quer diverso e ao mesmo tempo único. O *sujeito diaspórico* é um *ser-cindido* pelo mundo.

subjetividade é permeada de emoções que instituem em sua essência uma negação, um não ser que surge justamente por negar aquilo que é. Em busca de significação, a subjetividade irradia sua composição pela imagem que lhe é, em muitos casos, negada.

Tudo se passa, enfim, utilizando a linguagem de Sartre, *como se* o ser presente, em seu projeto de tornar-se absolutamente necessário, isto é, indiferente às tentativas de reabsorção pelo Nada, se metamorfoseasse em *ser lógico*, inteiramente autodeterminado. Já que fora de si o real nada encontra, senão o Nada e seu próprio nada virtual, é de si mesmo que deve retirar a sua necessidade. É com suas próprias forças que deve contar para emergir do não-ser (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 46).

Com efeito, o ato intelectual que abole um existente não cria um Nada, falha no interior da plenitude do real. A supressão, quer de uma coisa, quer de um estado de consciência, corresponde à posição de um *outro* existente. Um “nada” de algo é, de alguma maneira, o “avesso” do ser de *outra* coisa (Idem, p. 54).

Em Charles Baudelaire, a ideia de sujeito diaspórico também pode ser detectada no que concerne à articulação das críticas direcionadas ao seu mundo social em que mentir é uma arte, possível dizer até mesmo uma *arte social*. Mediando essa perspectiva, da mentira como arte, o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (2000, p. 40) reitera a noção do eu que é transfigurado na construção de uma perspectiva: “O Poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. A mentira e o fingimento como arte social implicam na ressignificação do eu que transcende através de um não-pertencimento do eu-mesmo. A descrição de Baudelaire (2006, p. 336) subjetivamente apresentada pelo sujeito-escritor do reconhecimento da não-pertença, do fora do lugar na busca de si mesmo complementa o olhar da transfiguração do moderno sujeito diaspórico ao expor que “tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma”. Essa concepção traz ao olhar a questão do fado e da música de Edith Piaf. Fingir a dor que lhe pertence e negar a existência que reafirma, são constituintes da emoção figurada nas canções. Quando o fado expressa “eu sei quem és pra mim” indica a presença da ausência, da perda que a vida, a própria subjetividade ocasiona. A discussão com a alma se sobrepõe na dor da voz das canções, em que o eu, mediado pela memória que tem, vê o mundo e as coisas por um novo olhar. O distanciamento estabelecido pela frase “há quanto tempo/ eu já esqueci/ porque fiquei longe de ti” indica toda a mudança, a transformação que o tempo e a memória ocasionaram na percepção do eu. O tempo e a memória, num rito de compaixão, perpetuam a emoção e a dignificam distanciando o eu da própria existência:

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas – de realidade

que era, e ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro vivera... (PESSOA, 2003, p. 111).

Na incerteza da realidade e da ilusão, da mentira e da verdade, do pertencimento e do esquecimento, das dicotomias de um eu em conflito, o exílio emocional e a degradação constituem aspectos produtivos da elaboração do sujeito. Segundo Mário Pontes (2006, 348), ao analisar “Os Paraísos Artificiais”, a proposição da perspectiva de mundo que é lido sobre o poeta é de que “o eixo da visão de mundo baudelairiana é uma certa noção de queda, exílio e degradação”. A ideia de mundo degradado, construída pelo sujeito-autor, apresenta uma subjetividade fragmentada pelo contexto de uma realidade inquietante, em que só há saída para a felicidade através de alucinógenos, na qual a concepção de mentira fica subentendida. Ora, a realidade se choca no sujeito e provoca uma cisão: o mundo é desvinculado como relevante para o eu e se reconstrói pela percepção de que a paisagem das emoções só suporta o externo se reconstituída através de uma muleta, as drogas – paraísos artificiais; “da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso” (BAUDELAIRE, 2006, p. 524). Ao mesmo tempo, revela pelo nome – paraísos artificiais – que há inconstância e menor validação por não ser realmente significativo, o “paraíso” é relativo, pois há a necessidade da dualidade “inferno”, e assim transfigura a mentira, pois permite uma diferente leitura de *verdade* e de *paraíso* ao depender da forma como essas noções são aceitas pelo outro e são refletidas no eu. O que é o paraíso? O que é a verdade? Fatalmente há uma dicotomia implícita no jogo das palavras. A subjetividade se contrai e expande ao mesmo tempo, agregando ao texto a concepção de que o sujeito é transformação e ressignificação dele mesmo, cuja inquietação, desassossego e errância é marca da subjetividade.

As paisagens vivenciadas, a desestruturação que o espaço alinha e o sentimento de inquietação são prerrogativas na opressão emocional que frente ao desconhecido é total: o sujeito não compreende o mundo descrito que parece nada ter para levar os sujeitos à compreensão de que o *eu* reconhece o plano descritivo e, por isso, busca uma chama de esperança no Outro, o sujeito que o lerá. As cidades são o espaço da desolação emocional em que o *eu* se liga como um prelúdio da própria insignificância. A canção “Ne me quitte pas”, de Jacques Brel⁷⁸, cantada por Mireille Mathieu⁷⁹, alude a desolação que a perda deixa no eu e

⁷⁸ Jacques Romain Georges Brel (8/04/1929 – 09/10/1978) foi um autor de canções, compositor e cantor belga francófono.

⁷⁹ Nasceu no sul da França em 22 de julho de 1946, é uma cantora francesa com uma carreira nacional e internacional de mais de cinquenta anos. Durante muito tempo foi comparada a Edith Piaf, a quem admirava

o quanto ela representa a insignificância do sujeito no espaço da sociedade e do mundo. O eu se torna o outro através da dor: “Ne me quitte pas / Il faut oublier / Tout peut s'oublier / Qui s'enfuit deja / Oublier le temps / Des malentendus / Et le temps perdu”⁸⁰. A dor da solidão e da perda roga ao outro o esquecimento de tudo que passou e o próprio tempo da dor. E, novamente, a mediação da memória transmuta o desejo do eu e elabora na subjetividade um espaço de busca de esperança frente ao sentimento de insignificância.



Figura 14: Giorgio de Chirico. *The Archaeology*. 1916.

bastante, mas adquiriu com o tempo seu próprio estilo que a destacou como uma das cantoras francesas de renome.

⁸⁰ A tradução livre fica assim: “Não me abandone / É preciso esquecer / Tudo se pode esquecer / Que já ficou / pra trás / Esquecer o tempo / Dos mal-entendidos / E o tempo perdido”.

A representação da insignificância do indivíduo está articulada na figura 14, da obra criada por Chirico, através da ausência de traços fisionômicos elaborada pelo pintor. Essa temática também compõe a figura 11, comentada no capítulo dois.

A configuração de uma subjetividade composta de muitos *eus* fracionados e articulados pela mediação das cidades e que o tempo, a memória e o distanciamento permitem arvorar, são constitutivos na figura 14. A construção dos sujeitos, nela, é feita por figuras geométricas, um conceito de exatidão da modernidade, das máquinas e das próprias cidades que adentram o eu.

A ausência de faces nas cabeças das figuras humanoides emboca a perspectiva de ausência do ser, de uma identificação pessoalizada e humanizada das imagens. O sujeito fracionado é explicitado na composição de uma sociedade articulada pela presença do início do uso contundente das tecnologias, como no começo do século XX, período de criação desse quadro, apresentando transmutação que os sujeitos sofrem no contato com o mundo e a sociedade, com o meio e a urbe. As ruínas de cidades, os portais de casas e cercas, os telhados marcados que estruturam o dorso dos corpos representados alude a composição dos sujeitos na modernidade. O fato de estarem circunscritos num espaço fechado e sentados em um sofá no qual seus corpos quase se fundem com o próprio mobiliário, reforça a perspectiva de ausências que compõem presenças da constante mutabilidade social. A cidade é parte dos *eus*, assim como sua forma de vida, expressão e paisagem. Ao mesmo tempo, é o olhar do artífice sobre o mundo, a leitura do espaço e da sociedade, a reconstrução, que é aludido tanto na visão baudelairiana de queda e degradação (pela destruição de uma perspectiva), quanto na da arte da figura 14.

3.3 Os espaços da paisagem da subjetividade

No processo de observação e análise, é preciso estabelecer alguns aspectos sobre o que são os espaços da paisagem da subjetividade, ainda mais pela compreensão deles como um dos espaços de produtividade: as cidades. São elas que demarcam a “metáfora do eu”, conforme proposto por Almeida (2008, p. 60), ao apresentarem o contraste necessário entre o indivíduo e o sujeito, o consciente e o inconsciente, entre o que está ao longo do olhar e o que está escondido pelas vielas dos espaços em mutação, muitas vezes feito através da descrição de um olhar que mostra a estagnação, e que, por isso mesmo, compõe a presença da transformação: inquietação das entrelinhas.

No texto “Paisagem”, Baudelaire (2006, p. 169) enverga a força da representatividade da cidade como marca da subjetividade no mundo moderno e sua ação nele.

Quero, para compor os meus castos monólogos
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto aos campanários, escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob o meu queixo, só, na água furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.

A segunda estrofe do poema descreve a percepção da paisagem, através da memória emocional do sujeito lírico, mas ao mesmo tempo em que a repassa de bucolismo e isola o sujeito como participante ativo desse lirismo. Ele está à margem das sensações, embebido nas filigranas, pois está absorto na contemplação idílica para poder compartilhar.

É doce ver, em meio à bruma que nos vela
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento
E a lua derramar seu suave encantamento.
Verei a primavera, o estio, o outono; e quando,
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
Cada postigo fecharei com férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,
E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O Tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
Não me fará volver a fronte ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De relembrar a Primavera em pensamento
E um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as ideias goza tépido conforto.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 169).

Aqui o sujeito poeta, em introspecção, insula-se do mundo. Portanto, pode-se observar que

O poeta francês deixa transparecer em seus textos as transformações criadas pela modernidade, transformando em poesia o mal-estar de estar imerso, repentinamente, num ambiente que muda com rapidez demasiada, criando sujeitos nostálgicos. (SILVA, 2005, p. 20).

A representação do social, do mundo contemporâneo permite, muitas vezes, a liberdade do humor sutil, refinado. O autor francês apresenta o mesmo percurso de consciência sobre o mundo e a voz da ironia sutil que está presente nos versos em que expõe a

figuração do poeta como um artista que elabora as paisagens como pinturas feitas em palavras e que transcendem a imagem pictórica – pela ótica de Merlau-Ponty (2013) – e traduzem o mundo sob o olhar, “e, artista cômico do que cria,/ Eu saboreava em minha tela/ A pertinaz monotonia/ Do metal, do óleo e da aquarela”(BAUDELAIRE, 2006, p. 187).

Ao pensar numa visão ampla da percepção do mundo e de sua realidade social, Baudelaire, em suas “As Flores do Mal – Poesia e Prosa” entrelaça o sentimento de inquietação com a mutabilidade citadina. A representação e a descrição de Paris traduzem sentimentos opostos de melancolia e indignação. O poeta refere aos aspectos prazerosos de uma cidade em armistício com a modernidade quando da ocorrência de dias de celebração, de feriado, de comemorações. O autor descreve a cidade de forma pitoresca, benéfica – “Tudo era luz, poeira, gritos, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam, todos igualmente alegres” –, mas que não deixa de mostrar a degradação social, e que o destino do artista que está só no “mundo criador” acaba abandonado e decrépito. O exílio da voz e do sujeito-artista-poeta ocorre em “O velho saltimbanco” no qual apresenta o fim explicitado do artista. O espanto é perpassado na voz do artista, pois é esse o final que o espera.

Busquei analisar a minha repentina dor, e disse de mim para mim: - “Acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração a quem divertiu brilhantemente; do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela própria miséria e pela ingratidão pública, e em cuja barraca o mundo esquecido já não quer entrar (BAUDELAIRE, 2006, p. 293).

A paisagem social da Paris revisitada, inicialmente encantadora e prazerosa, é quebrada pela visão social da pobreza, em que os pobres cidadãos, vivenciando a triste situação econômica e cultural, destroçam a beleza fugaz do espaço percebido pelo poeta.

Meus pensamentos esvoaçavam leves como a atmosfera; as paixões vulgares, como o ódio e o amor profano, apareciam-me agora tão remotas como as nuvens que desfilavam no fundo dos abismos sob meus pés; minha alma se me afigurava tão vasta e pura quanto a cúpula do céu me envolvia; a lembrança das coisas terrestres só me chegava ao coração atenuada e amortecida (...) chegara ao ponto de já não achar tão ridículos os jornais que sustentam que o homem nasceu bom (...) Para que descrever a luta horrenda, que durou mais do que seria de esperar daquelas forças infantis? (...) Esse espetáculo me enevoara a paisagem, e a serena alegria em que minha alma se espalhava antes de ter visto aqueles pequeninos homens apagaram-se de todo; então, cheio de tristeza, pus-me a repetir incessantemente: - “Sim, senhor! Há um país magnífico onde o pão tem o nome de bolo, guloseima tão rara que basta para provocar uma guerra perfeitamente fratricida!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 293-4).

Baudelaire indica a presença da angústia moderna em que a desavença é um resultado da fome e da miséria. O sujeito oferece uma cena da modernidade – pois retoma o anúncio de

que “todo homem nasce bom”, como uma falácia, pois a realidade e o meio definem o indivíduo em suas ações. Assim, apresenta-se uma subjetividade que critica o mundo social engajada em uma realidade ácida do século. Representando produtivamente essa elaboração, Chirico (fig. 15) reaparece apresentando a sociedade e o futuro da humanidade pelo olhar da modernidade, com as máquinas, as formas retas e a exatidão das estruturas geométricas. Com isso, constitui o sujeito de frieza, com objetividade e se desconstrói como humano. A perda do estatuto de sujeito e a admiração de um passado humanizado pelas artes é realizada pelo modo como a figura 15, de um homem-boneco, é feita.



Figura 15: Giorgio de Chirico. *Le Rêve transformé*. 1913.

Assim, as cidades como locais da cultura configuram espaços da expressão da subjetividade e se reestruturam pela percepção de uma paisagem formalizada do mundo do

sujeito. Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 99) traz interessante constatação sobre a ligação de Baudelaire com a cidade e a subjetividade, pois ele “inaugura aquilo que Schorske chama de uma cultura de subjetividade aplicada ao urbano, e que se constituiria numa dimensão universal para o entendimento da metrópole moderna”. Parece que não somente a compreensão da subjetividade do outro, pelos personagens que cria, é estabelecido por Baudelaire, mas uma ressonância de sua subjetividade, uma alteridade carregada de compreensão sobre a transitividade do sujeito e da cidade. A ligação com o espaço através das construções de paisagens reflete viagens ao interior do eu na busca da compreensão de um mundo que o faz estrangeiro, nos moldes de Julia Kristeva. Ao mesmo tempo, em cada incursão à paisagem de sua intimidade, o poeta formula viagens possíveis do leitor. Assim, a cidade, de um modo geral, é desconstruída no interior do Outro e necessita ser novamente reestruturada em sua percepção. A escolha das palavras nas produções de Baudelaire mostra plenamente o cuidado que exercia para estabelecer a visão da cidade. Em “A perda da auréola”, ou da aura/áurea ou halo, de acordo com a tradução utilizada, o poeta indica a decadência do espaço citadino e do sujeito através da perda do símbolo da inocência: o halo. A cidade sacralizada do passado é destruída pela mudança e a perda daquilo que o eu considera a sua santidade: os aspectos peculiares do espaço. Na comparação com a perda da auréola que identifica o “superior”, Baudelaire (2006) estabelece a perda da particularidade em favor de uma “padronização” pelo que considera “comum”.

A concepção da cidade enverga uma simbolização aprofundada do mundo cultural e do eu coletivo que é estabelecido nesses espaços, pois ela dilata a noção do próprio indivíduo frente ao mundo. A cidade é a formalização do pensamento concreto do sujeito em sua acepção como poder criador dêitico, ela é o objeto implícito da consciência do homem e, ao mesmo tempo, o subconsciente, pela marginalidade⁸¹ que permite conceber “a cidade como concretização singular do sonho colonizador de uma ordem e de um poder” (GOMES, 2004, p. 118) que a transcende. Ao elaborar em seu plano interior a construção de um espaço planejado, ocorre, no sujeito, uma equiparação mental ao poder divino, tornando a cidade um espaço expandido dele mesmo. Em cada mudança que sofre e faz, numa troca direta com os indivíduos inseridos em seu espaço de realização, a cidade se torna a expressão legítima do Homem, pois

as cidades ibero-americanas expressam uma dupla vida: uma corresponde à ordem física, outra à ordem dos signos; uma sensível e material, está submetida à ação

⁸¹ Aqui o termo marginalidade está ligado ao sentido original daquilo que está a margem, não, essencialmente relacionado ao ato criminoso.

modificadora de destruição e construção, através dos tempos e ao sabor das circunstâncias – é o objeto das reformas materiais; a outra no nível do simbólico, desde antes de qualquer realização (RAMA apud GOMES, 2004, p. 119).

As reconfigurações as quais é submetida indicam as constantes mudanças pelas quais cada sujeito passa, formulando subjetividades em perpétuo estado transfigurados, pois a “mudança da forma e do traçado da cidade implicava um processo também cambiante de alteração da sua identidade. [...] Como dizia Baudelaire, para conhecer Paris era preciso olhar para dentro, pois a paisagem externa mudara” (PESAVENTO, 2002, 111). Assim o entrelaçamento entre o sujeito e a cidade é inerente à cultura humana, como é perceptível nas imagens propostas por Chirico (figuras 14 e 15).

A metamorfose é a essência do homem e das cidades. De espaço de congregação inicial com seus fóruns⁸² a cidade se torna palco do isolamento pela sua crescente amplidão. Ao invés de agregar os sujeitos pela sua expansão que abraça e aceita a todos que vem se refugiar na urbe, ela acaba por isolar o homem do contato com o outro⁸³ e faz com que o sujeito se isole como uma ilha: cercado e isolado.

A arquitetura e o traçado de ruas e praças são, sem dúvida, o registro físico de uma cidade, mas também são um modo de pensar sem linguagem. Portanto, o espaço é sempre portador de um significado, cuja expressão passa por outras formas de comunicação. Ora, a força de uma imagem se mede pelo seu poder de provocar uma reação, uma resposta. É, pois, na capacidade mobilizadora das imagens que se ancora a dimensão simbólica da arquitetura. Um monumento, em si, tem uma materialidade e uma historicidade de produção, sendo passível, portanto, de datação e de classificação. Mas o que interessa a nós, quando pensamos o monumento como traço de uma cidade, é a sua capacidade de evocar sentidos, vivências e valores (PESAVENTO, 2002, p. 16).

No texto em prosa “O quarto duplo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 281), a descrição do espaço pelo sujeito narrador constrói um intervalo sensorial pela imagem entre a angústia, a

⁸² Surgida dos contatos e aglomerados de pessoas que se estabeleciam, formando as aldeias iniciais, as cidades apresentavam como característica marcante a existência do espaço de congregação onde eram discutidas as questões de interesse geral, os antigos fóruns em praça pública, centralizada. Essa semelhança ao espírito grego de debate e solução é uma das bases iniciais no surgimento das cidades, numa evolução bem apresentada por Jacques Le Goff na obra *Por amor às cidades*, publicado pela editora Unesp. Ao desenvolver a temática a partir de uma organização das cidades como o palco da igualdade e da festa, local em segurança dos bens protegidos e comuns, com o poder na cidade e o ideia de bom governo, o urbanismo e a invenção da beleza... De espaço de contato humano, em que a cultura se expande e desenvolve na acepção que hoje temos, os muros surgem e ao mesmo tempo em que protegem seus sujeitos, isola-os de um mundo externo. Isso se reflete nas sociedades modernas quando o sujeito, mesmo cercado pela multidão se isola em sua existência, criando muros invisíveis ao redor de si.

⁸³ A imagem do monstro devorador é presente na simbologia da cidade, assim como a de mãe acolhedora. O contraste opositivo das ideias reforça a compreensão da cidade como espaço da figuração do sujeito entrando em conflito, aspecto presente na noção de modernidade na atualidade. Pesavento (2002, p. 48) expressa essa ideia através de uma colocação muito explícita: *A cidade é, na mesma medida, monstro devorador e mãe que dá guarida e refúgio a todos os seus filhos, suscitando aquela atitude de atração-repúdio típica da modernidade.*

preguiça e o tédio, ao mesmo tempo em que desperta no outro a percepção de que assim são os homens daquele espaço/tempo. A escolha das palavras “devaneio” e “espiritual” definem o tom do texto, do espaço que é transcendido de interpretações, assim como pela escolha das cores “azul” (idealização, perfeição) e “rosa” (afetuosidade). O eu faz um jogo de palavras aludindo estados (preguiça, arrependimento, desejo) ao espaço. A melancolia assume o papel de mediar a escritura da memória que a subjetividade expressa. O quarto é mostrado como local da intimidade, invadido pela realidade e o Tempo. Através das palavras que descrevem os móveis como formas femininas, a nudez das paredes, a umidade, o espírito humano é embalado. A chuva que é a musselina do leito, em “cascata nevada”, transforma-se e o espaço do sonho e do devaneio surge como pocilga quando abalada pelo contato com o exterior. O mundo idílico desvanece perante a vida;

Oh, sim! Ressurgiu o Tempo; o Tempo agora reina como soberano; e com o horrendo velho retornou todo seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrores, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses.

Eu vos assevero que os segundos, agora, são fortes e solenemente assinalados, e cada um deles, jorrando do pêndulo, diz: - “Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!”. (BAUDELAIRE, 2006, p. 282).

Os substantivos comuns, indicativos de estados emocionais utilizados de forma nominal particularizam a situação, mostrando a dicotomia do eu, que sofre alterações na relação com o lugar. Joga-se com o leitor a transição que desperta a inquietude, tanto no eu como naquele que o lê. No texto *O gaiato* sucede a mesma construção através de uma paisagem mais específica,

Era a explosão do ano-novo: caos de lama e de neve, sulcado por mil carruagens, resplandecente de brinquedos e guloseimas, pululante de cobiças e desesperos, delírio oficial de uma grande cidade, feito para transtornar o cérebro do mais forte solitário (BAUDELAIRE, 2006, p. 280-1).

A estruturação da imagem inicia com a ideia de lama (sujeira, negação) seguida da palavra neve, como noção de pureza, que é modificada pela constante passagem das carruagens e das pessoas. Implicitamente é indicado que é a natureza humana, com suas ações, que contamina o meio. Em outro momento a voz da subjetividade traduz a insatisfação com as ações ao criticar de forma clara o personagem do texto que gaiatamente cumprimenta um burro que puxa uma carruagem, “Por mim, senti-me de repente assaltado de incomensurável ódio por aquele magnífico imbecil, que me pareceu concentrar em si todo o espírito da França”(op. cit.).

O trecho demonstra a total insatisfação frente ao sujeito que age inconsequentemente, desligado de uma realidade e que brinca, num espírito de fugacidade, “o burro não viu esse belo truão” (BAUDELAIRE, 2006, p. 281), que esperava os aplausos do companheiro por cumprimentar o animal. Ao mesmo tempo, abarca a crítica ao moderno espaço francês em que, segundo a intenção da subjetividade expressa, está a incapacidade de ter valores e posturas honrosos pela classe popular, constituindo uma crítica da insatisfação. A questão da gaiatice é transformada numa característica dos sujeitos que formam aquele espaço-tempo.

Outro fragmento em que, pela construção de sentido, a subjetividade descreve as pessoas e as relações culturais que identifica a respeito da compreensão da qualidade cultural do povo é em “O cão e o frasco”,

Ah, miserável cão! se te houvesse oferecido um embrulho de excremento, decerto o cheiraria com delícia e talvez o tivesse devorado. Assim, ó indigno companheiro de minha triste vida, tu te assemelhas ao público, a quem nunca se devem apresentar perfumes delicados, que o exasperam, mas imundícies cuidadosamente escolhidas (BAUDELAIRE, 2006, p. 284).

Em outra cena urbana, a subjetividade descreve imagens que se sobrepõem umas às outras, de modo a enfatizar o burburinho e a confusão do espaço da praça, isso ocorre em “O velho saltimbanco”(BAUDELAIRE, 2006, 291-3). A paisagem construída pelas figuras humanas que ali se encontram mostra uma multidão em “dia” de festa. No entanto, a voz destaca a angústia existencial humana mostrando a miséria do sujeito no contexto da alegria e, ao fazer isso, reforça a concepção já destacada no texto “As viúvas”(ibidem, p. 289), cuja representação ideal se dá no texto “As multidões” em que explicita a contradição entre o mundo exterior e interior de cada sujeito ao dizer que “a multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo”(ibidem, p. 289).

Na subjetividade baudelairiana, as paisagens das cidades são formuladas pelo viés das personagens que compõem os textos, de modo sutil e indireto. Berman (2008, p. 177) comenta que junto está a sensibilidade do artista em ver que o espaço e os sujeitos estão entrelaçados, e que o produto dessa troca estimula e é estimulado pela transformação dos *eus*, constitui uma alteração do eu. As alteridades se reconfiguram e, conseqüentemente, espelham essa mudança no contato e na construção de mundo, sociedade e cidade. Ele explica que “Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos cidadãos”(BERMAN, 2008, p. 177).

Nas obras de Jose Saramago as presenças são mais explícitas, afinal as

“representações do urbano qualificam o social, identificando uma reconstrução do mundo sensível que se expressou em discursos e também em imagens – visuais e mentais – evocadas pelo texto literário”⁸⁴.

As descrições das cidades em Saramago sempre se dão por um olhar mordaz e de criticidade, indiciando na representação do espaço a degradação da alma humana no que lhe é mais marcante, a mesquinhez, o abandono, a sordidez. É exposta nas cidades a própria alma humana, através de seus personagens completam a paisagem e dela mesma são compostos, “as cidades adquirem traço fisionômico inconfundível, densos de expressão cultural, aflorando nos tipos de homem, em suas casas e nas instituições sociais”⁸⁵. Assim como Baudelaire, Saramago elabora a cidade que se perde frente à modernidade. A cidade em destruição pelas suas antigas formas representa um senso de perda de si,

...a tônica geral dos registros e crônicas da época é a constatação de uma mudança de paisagem da cidade, o que dava a seus habitantes uma perda de pontos de referência. A sensação, já traduzida de forma poética [...] era de estranhamento: o indivíduo não reconhecia mais sua cidade e se sentia estrangeiro nela (PESAVENTO, 2002, p. 109).

Como todo produto humano, as cidades, “por excelência o lugar do homem”⁸⁶, representam uma parcela da essência da cultura⁸⁷. T. S. Eliot (1988, p.30) explica que “a cultura é algo que não podemos visar deliberadamente. É o produto de uma miríade de atividades mais ou menos harmônicas, cada qual exercida por sua própria finalidade”. As cidades são criadas, de forma consciente ou não. Isso significa dizer que a estrutura concreta arquitetônica indica aos olhos dos outros a validação, o poder e o pensamento.

As imagens e discursos que dão forma e conteúdo ao espaço urbano traduzem um princípio de entendimento e organização do mundo que é, em si, produzido histórica e socialmente. Uma cidade é, sem dúvida, antes de tudo, uma materialidade de espaços construídos e vazios, assim como é um tecido de relações sociais, mas o que importa, na produção do seu imaginário social, é a atribuição de sentido, que lhe é dado, de forma individual e coletiva, pelos indivíduos que nela habitam (PESAVENTO, 2002, p. 32).

Neste sentido, compreende-se a obviedade de que as cidades imaginadas/literárias não

⁸⁴ PESAVENTO, 1999: 2002, p. 14.

⁸⁵ MEDEIROS, 1969, p. 101. In: KREMER, Alda Cardozo; PRADO, Aurea; LESSA, Barbosa. et al. **Rio Grande do Sul: Terra e Povo**. Porto Alegre: Globo, 1969.

⁸⁶ Pesavento (2002, p. 09) esclarece que a cidade é o espaço do sujeito, por se prestar a multiplicidade, o entrelaçamento dos sujeitos, das situações. Espaço comunal de reflexão, que possibilita uma ampla hermenêutica; *sendo a cidade por excelência o “lugar do homem”, ela se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que, de forma transdisciplinar, abordam o real na busca de cadeias de significados.*

⁸⁷ Bronislaw Malinowski, Santos, Gombrich, Cucho e T. S. Eliot exploram em seus livros o conceito de cultura e sua abrangência, o que corrobora a proposição da cultura como espaço da representação do indivíduo e, consequentemente, das cidades.

são o produto concreto e real do espaço aos quais se referem, como Paris ou Lisboa, mas representam a forma como esta cidade é *lida* pelo olhar da subjetividade.

A pintura não é mais, então, do que um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas aí inscreveriam e aí inscrevem na percepção comum, que nos permite ver na ausência de um objeto verdadeiro a forma como o vemos na vida e, nomeadamente, dá-nos a ver espaço, aí onde espaço não existe (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 38).

A captação da paisagem do espaço é interiorizada na viagem intrínseca e subjetiva do Outro, reverberando no recôndito do sujeito e sendo expressa por escolhas pessoais de palavras que, supostamente, descrevem-na e na “literatura seria o lugar no qual é sempre o outro que vem a dizer”⁸⁸. Diz-se “supostamente” porque isso implica o olhar, a particular visão de cada um sobre aquilo que vê⁸⁹. A imparcialidade é sempre um mito, pois a escolha de uma determinada palavra em detrimento de outra para descrever um espaço já revela sua parcialidade, pois é uma escolha subjetiva, afinal “as mudanças nas representações da cidade guiarão a mudança nas práticas sociais”⁹⁰. Existem palavras representativas, mais exatas e que podem ser consenso entre algumas representações da escritura, mas o quanto isso já não está estabelecido pelo consenso comum de leitura que um grupo social faz daquele espaço?

Julia Kristeva (1994), Berman (2008) e Bachelard (2008) já mostram em suas obras que o espaço das cidades configura a relação do sujeito com o outro e que nesse contato a própria noção da cidade se altera,

livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se completamente livre. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos (KRISTEVA, 1994, p. 19).

Edward Said, em sua obra *Fora do Lugar*, percebe que as cidades podem desessencializar o sujeito, deixando-o perdido pela amplidão do espaço. O sujeito que se sente constantemente fora do lugar é figura na literatura moderna, pois é o sentimento de deslocamento, inadequação que transpassa os sujeitos e os deixa em constante estado de incompletude. Esse sentimento de insatisfação é base da obra de Baudelaire frente à cidade em mudança, enquanto em Saramago é expressa a transfiguração da alma humana, em contato embate com a realidade e seus estados mais primitivos, como em “Ensaio sobre a cegueira”,

⁸⁸ FIGLIA apud GOMES, 2004, p. 124.

⁸⁹ Uma excelente leitura para a melhor compreensão dessa proposição é a obra já citada, na qual se fundamentou vários argumentos, *O Olho e o Espírito*, de Maurice Merleau-Ponty. Nela há um amplo desenvolvimento, inclusive pictórico, sobre a assimilação da paisagem, imagem, e sua expressão pela mão do artista.

⁹⁰ PESAVENTO, 2002, p. 39.

ou pela melancolia e análise dos eus na obra “O ano da morte de Ricardo Reis”.

Quando o escritor opta por falar da cidade, ou de uma cidade específica, é sob o ângulo de seu olhar que ela será apresentada ao outro sujeito, o leitor.

O escritor é, pois, um leitor especial do social, que espreita e consegue ver as coisas, que tece reflexões, se perde e se encontra nas ruas, fazendo falar o que se encontra aparentemente em silêncio, desvelando sentidos. Se as ruas são um labirinto, ele estabelecerá, qual Ariadne, o caminho que leva à saída. Tal como o cego ao longo de seu passeio, que pelo tato e olfato pode saber por onde anda ou pela intuição consegue “enxergar” que sua filha havia caído na “perdição”, o cronista da urbe é aquele que vê coisas que os outros não podem enxergar (PESAVENTO, 2002, p. 51).

Deste modo a urbe é desmistificada como uma concretude inalterável e é reestruturada pela visão apresentada pelo autor,

a identidade urbana, no caso, representa um referencial simbólico de identificação que remete às imagens concretas da urbe, mas que extrapolam, integrando-se a todo um imaginário social construído sobre a cidade (PESAVENTO, 2002, p. 98).

Merlau-Ponty (2013) sabiamente afirma que a paisagem pintada é apenas uma figuração daquilo que o pintor vê. Ao fazer isso ele chancela a concepção de que a imagem vista/descrita não é a cidade em si, mas a forma como é percebida pela sensibilidade do sujeito autor. A compreensão de Baudelaire sobre as cidades se alinha na explicação de que

A originalidade de Baudelaire está em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno [...] como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. [...] Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um herói (VERLAINE apud BERMAN, 2008, p. 159).

Se a cidade surge pelo seu espaço estrutural dos prédios, parques e ruas, é pela estrutura da letra que ela realmente é permeada de fundamento e valor. É a cidade das letras, do pensamento crítico e analítico que faz com que uma cidade realmente exista e cresça como espaço de cultura. A cidade das letras, como proposto por Angel Rama, estratifica e se enraíza na concepção da significação para a formação dos sujeitos e do contorno, como é pautada com a noção de mundo, de espaço e de tempo. O questionamento que surge na consciência do outro mostra a relevância desse contato com a cidade das letras e faz com que a alteridade se configure na compreensão do mundo no qual está inserida.

Baudelaire apresenta o mesmo fundamento analítico, mas ao invés de mostrar a crítica aberta da cidade, ele nega qualquer desabono a Paris e seus espaço, descrevendo, muitas

vezes, a cidade pelo ângulo de uma beleza já perdida de sua percepção, e, ao fazer isso, o francês mostra insatisfação pelo que percebe.

O poema básico para a imagem de Paris como teatro de alegorização da cidade que muda é, sem sombra de dúvida, *O cisne*. Nele, Baudelaire traduz em linguagem poética, tantas vezes repetida, a transformação da metrópole: “Foi-se a velha Paris (a forma de uma cidade muda mais depressa que o coração de um mortal)”.

O cisne é a alegoria do poeta, que se vê dividido por dois sentimentos contraditórios. Por um lado, lamenta a cidade destruída, entre escombros trazidos pelas demolições, fragmentos de arquitetura, pó e cascalho de construção. Há, no caso um sentimento nostálgico do passado que se perdeu e o qual ele vê em espírito: o “passeísmo” se vincula a uma visão anterior, que permite enxergar no novo que se ergue o velho que se destruiu [...] *O cisne* traz consigo, por outro lado, a atração do poeta pelo novo, a curiosidade e o impulso pelo momento fugaz e passageiro ou pelas novas formas do progresso. (PESAVENTO, 2002, p. 104-105).

Na leitura do Outro, a alegoria também assume uma perspectiva e reverbera no sujeito leitor e na configuração de uma alteridade que se angustia na percepção da cidade. Até mesmo quando a elogia, faz de uma forma que leva o leitor a ver se realmente é isso que está fazendo, deixando no outro um gosto de incerteza sobre o elogio que estabelece. Quando isso acontece, novamente o sujeito leitor tem de se reestruturar e a alteridade fundamenta uma nova leitura de mundo para poder assimilá-lo.

Nas obras dos próprios autores há o desejo e a expressão de compreensão das cidades das letras, pois acabam por mostrar o carinho pelo espaço que escrevem/descrevem em sua percepção. As cidades que interessam aqui não são as relativas às estruturas arquitetônicas, mas sim no pertencente à “arquitetura do sujeito” que se expressa sobre elas e na forma como reverbera na estrutura do sujeito leitor de seus escritos. Se as cidades acolhem, tal qual a mãe que representam de acordo com a psicanálise, também excluem, incidindo sobre as pessoas um duplo movimento de ida e vinda, como o balanço do mar⁹¹, traz para perto os sujeitos e os afasta de acordo com o contrato que estabelecem com as sociedades. O texto “Os olhos dos pobres”, Baudelaire (2006, 309) mostra a dicotomia psicanalítica em que a rejeição pelo outro de uma classe menos favorecida ocorre através da indiferença da jovem que acompanha o “narrador”. A sutileza dessa crítica negada é feita pela indicação da cor dos olhos da amada da voz da subjetividade – verdes – e pela declaração singela de que são “habitados pelo capricho”. O ápice se dá com a declaração final que mostra a incomunicabilidade que se estabelece na cidade entre os que não são pares e mesmo entre aqueles que, supostamente, o

⁹¹ É bom destacar o fato de que a presença do mar é bastante recorrente em Baudelaire e Pessoa (com seus heterônimos). A fonte da vida, a água é metáfora contínua nos autores. Eis um campo de possibilidades que se deixa em destaque, pois a profundidade dessa temática, por si só abriria espaço para toda uma dissertação. Ao mesmo tempo, não se poderia deixar de constar a identificação dessa plasticidade nos autores.

são como os amantes: “Tanto é difícil entenderem-se as criaturas, meu anjo querido, e tão incomunicável é o pensamento, mesmo entre aqueles que se amam!”. Aqui é empregada uma ironia um tanto quanto burlesca, pois desenvolve, sensorialmente, uma angústia frente à negação do outro – os pobres – e a indiferença – elite.

Em “A perda da auréola”, conforme já feito alguns comentários, encontra-se a égide da representação da construção da paisagem da cidade pelo viés do sujeito, pois nele a transgressão é suprema, a perda da inocência de si e do mundo se apresenta como uma escolha que se realiza e não pode ser modificada. É como comenta Berman (2008),

este poema é ambientado no bulevar; trata da confrontação que o ambiente impõe ao sujeito, e termina, como o título sugere, com a perda da inocência. Aqui, [...] o encontro [...] se dá [...] entre um indivíduo isolado e as forças sociais, abstratas, embora concretamente ameaçadoras. Aqui, o ambiente, as imagens e o tom emocional são enigmáticos e alusivos; o poeta parece interessado em promover o desequilíbrio dos leitores, e ele próprio talvez esteja desequilibrado (p. 185-6).

E conclui:

“A perda do halo” trata da queda do próprio Deus de Baudelaire. Porém é preciso lembrar que esse Deus é cultuado não só por artistas mas igualmente por “homens comuns”, crentes de que a arte e os artistas existem em um plano muito acima deles. “A perda do halo” se dá em um ponto para o qual convergem o mundo da arte e o mundo comum. E não se trata de um ponto apenas espiritual, mas físico, um determinado ponto na paisagem da cidade moderna. É o ponto em que a história da modernização e a história do modernismo se fundem em um só (BERMAN, 2008, p. 187).

A função da cidade das letras é abrir ao mundo e ao outro a visão analítica daquela paisagem sociocultural⁹², de forma a permitir uma nova compreensão e realizar a completude de significações pelo sujeito numa nova alteridade. Nesse sentido é necessária a presença dos intelectuais, como os autores em estudo, mas se percebe que, em suas obras, a questão da intelectualidade também pode ser motivo para crônicas e análises. Baudelaire indica a parca compreensão geral da sociedade de seu tempo (e de certa forma de todas as épocas) ao indicar que a população não aguenta obras de qualidade, como incita o texto “O cão e o frasco”⁹³. Da mesma forma elabora seu pensamento ao longo de seu manifesto sobre a incompreensão da

⁹² Verlaine escreveu um interessante texto a respeito de Baudelaire e sua arte, exaltando a qualidade e a força da obra de Baudelaire. Na observação que faz dos poemas e textos que falam sobre Paris que Charles escreveu, Verlaine faz o seguinte comentário: “Paris”, outro lugar-comum desde Balzac, mas ainda menos explorado pelos poetas do que pelos romancistas. E, no entanto, que tema poético, que mundo de comparações, de imagens e de correspondências! Que fonte inesgotável de descrições e de devaneios! Foi o que compreendeu Baudelaire, gênio parisiense por excelência (VERLAINE in BAUDELAIRE, 2006, p. 994).

⁹³ BAUDELAIRE, 2006, p. 284.

música de Wagner⁹⁴.

É necessário comentar a respeito de Paris como a cidade ideal, modelo cultural e arquitetônico a ser seguido pelas outras metrópoles do mundo que buscavam o cosmopolitismo. O conjunto de poemas colocados sob o título *Quadros Parisienses* mostra uma urbe em que o movimento, o frêmito e a inquietação estabelecem a percepção da cidade que não dorme, em movimento e em constante mutação.

O tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
 Não me fará volver a fronte ao que se passa,
 Pois estarei entregue ao voluptuoso alento
 De relembrar a Primavera em pensamento
 E um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
 Entre as ideias goza tépido conforto.

Portanto, e ainda que de modo provisório, observa-se que a cidade é muito representativa, pois expõe o olhar diferenciado, arguto e analítico sobre a sociedade, a modernização e a modernidade nos seus mais sutis e inacabados questionamentos: a cidade representa o eu fragmentado.

As mudanças velozes no ambiente, o novo perfil de cidade – grandes centros e periferias miseráveis -, a urbanização apressada e tudo o mais que impõe um ritmo de vida perturbador para o homem comum é incorporado à vivência dos escritores, e transparece em suas obras. (SILVA, 2005, p. 21).

E assim, na composição maleável de um eu constitutivo de uma multiplicidade, a figuração das cidades como representações da intimidade, da subjetividade e seu processo de subjetivação produzem uma ampliação do olhar sobre seu significado no tecido textual.

3.3.1 As cidades da intimidade

Aparentemente, a questão das cidades pode parecer um traço ocasional de algum autor, sem ligação nas concepções com outros escritores. As descrições das cidades ou localidades é uma viagem ao interior da alma humana, da subjetividade em relação à leitura desses mundos. As paisagens expressas são mutáveis, nada é estagnado porque a percepção

⁹⁴ Em sua produção crítica, dois textos a respeito de Richard Wagner foram escritos por Baudelaire: uma carta ao autor musical “Carta a Richard Wagner” e “Richard Wagner e Tannhäuser em Paris”. Ambos se encontram compilados na obra Charles Baudelaire: Poesia e Prosa – Volume Único, publicado pela Editora Nova Aguilar.

dos artífices está sempre na *angústia* da busca por algo, a completude de si. Ao construírem *paisagens* carregadas de uma prosa lírica, acabam por desestruturar a percepção do leitor que vê as mesmas pela luz de seus devaneios poéticos⁹⁵, mesmo quando irônico, que repercutem na interioridade. Se as paisagens das cidades construídas são a expressa compreensão do agente, a palavra como *ser*⁹⁶ é permeada de uma significação que transcende o espaço da escritura. A paisagem regional, setorizada, expande-se numa transcendência de relações com o mundo, assumindo um caráter de universalização.

A viagem à paisagem recôndita da subjetividade nega a ela mesma uma formalização que delimita seu potencial e, ao negar essa delimitação, estabelece o valor do próprio espaço regional. A transcendência da palavra cumpre um duplo papel, não nega sua expressividade e não a delimita, com isto universaliza sua consciência, mas sempre partindo do seu regional como *particular*. É um plano contrastivo entre o *eu e o outro*, o *eu e o mundo*, o *eu e o universo*. Tudo está ligado de modo que os matizes de significação das leituras das cidades as colocam em patamares de semelhança quanto ao valor de suas paisagens para os sujeitos. A viagem ao interior da percepção, ao recôndito da subjetividade delinea uma paisagem que repercute nela mesma e reflete na aceitação do outro aquilo que lhe é apresentado. As cidades, como marcas subjetivas de cada sujeito, trazem para o universal aquilo que está particularizado no mundo que é expandido pelo autor. Eis a verdadeira transcendência do sujeito e da palavra como ser de significação.

A construção das paisagens também se dá pelo mergulho na compreensão dos espaços, descrevendo com lirismo (apreciativo ou irônico, crítico) essas paisagens urbanas através das ruas, bulevares, praças, casas.

As ruas como espaços de entrecruzamento dos sujeitos compõe um panorama da intimidade dos autores, pois nelas é a imensidão das possibilidades que reverbera a noção da alteridade,

em maior ou menor grau [...] constataam a aceitação da diferença e da alteridade no grande centro urbano. Mais do que isso, valem-se do paradoxo e dos encontros fortuitos que a metrópole proporciona como elementos que, desconexos ou não, definem a cidade moderna (PESAVENTO, 2002, p. 44).

⁹⁵ Aqui o termo assume o sentido simbólico, figurativo, da compreensão de uma imagem-palavra. Não está essencialmente ligado ao sentido de texto poético, de estrutura fixa, mas à liberdade de percepção de sentidos que o sujeito pode estabelecer com o texto escrito.

⁹⁶ *O espaço surge então para o poeta como sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? - ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um “objeto”.* (BACHELARD, 2008, p. 43).

O surgimento dos bulevares franceses transcende a simples questão paisagística e assume uma ressignificação da inquietude do autor nesse espaço que aceita a beleza e abre volume para o feio; a praça baudelairiana é o centro do contato com o Outro. Em “O crepúsculo Vespertino” a cidade se constrói pela imagem das pessoas, da multidão que por ela transita:

Pela cidade imunda e hostil se movimenta
 Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.
 Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,
 Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;
 Sobre as roletas em que o jogo encena farsas
 Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,
 E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm,
 Começam cedo a trabalhar, eles também,
 Forçando docemente o trinco e a fechadura
 Para que a vida não lhes seja assim tão dura. (BAUDELAIRE, 2006, p. 181).

Em “O jogo”⁹⁷ o mesmo tipo de situação se apresenta e a urbe que acorda e mostra sua face sobejando da vida e seus aspectos de miséria são marcantes em “O Crepúsculo Matinal”⁹⁸.

A multidão – com seus tipos mais alegóricos, dissimulados – é a máscara que o sujeito emprega na revelação de si como homem. As inquietações do eu e a sua necessidade de dissociação constroem as multidões.

A Paris de Baudelaire é a metrópole em mudança, já é a “cidade aberta” demandada pelos leitores do urbano do final do século XVIII e que [...] parecia ter entrado num processo contínuo de transformações. Baudelaire vivenciou o início deste processo e foi capaz de resgatar as sensações visuais do seu tempo, traduzindo-as em linguagem poética. Baudelaire, nos *TableauxParisiens*, nos (sic) fala das fábricas em atividade e das chaminés e campanários, esses “mastros das cidades”, a indicar sua vida e operosidade. Também o poeta, por mais de uma vez, refere-se ao quadro fervilhante da cidade de Paris. Mas, talvez, o melhor indício da Paris metrópole, “a cidade aberta” do século XIX, seja a presença da multidão. Ora, a presença da multidão é algo que só a grande cidade pode proporcionar [...] E, para o poeta, não era dado a qualquer um a experiência de tomar um “banho de multidão” (PESAVENTO, 2002, p. 99).

Não é apenas o sujeito que muda a configuração de uma cidade, mas é a cidade que transcende ao sujeito e o altera: “o tempo não passa para a coletividade; só passa, ai de nós, para cada um em particular” pois conforme César finaliza o pensamento: “é uma grande ilusão do homem pensar que o tempo passa. O homem, como um rio, é que passa; entretanto, tem a ilusão de que as margens andam”(CÉSAR, 2008, p. 126).

⁹⁷ BAUDELAIRE, 2006, p. 182.

⁹⁸ Idem, p. 189-90.



Figura 16: Alexandre Farto - Vhils. *Sem título conhecido.*

E esse processo de ressignificação dos espaços que representam uma nova visão da moderna cidade e dos sujeitos que a compõem, é percebida na figura dezesseis, de uma instalação de Vhils, que joga com a percepção do sujeito composto dos engendramentos da vida moderna, representado pelos eixos e peças de máquina que estruturam o corpo de uma figura humana, e pelo descascamento de uma parede de concreto, expondo o interior, a massa que estrutura a parede. Nessa brincadeira e composição há a alusão dos espaços e sujeitos da era contemporânea e da modernidade como pessoas-máquinas que vem os destroços de um mundo antigo que está no fim, representado pelo barco destruído que esse personagem tem nas mãos e que o que sai de sua boca é capaz de destruir.

3.4 A viagem da subjetividade

O resultado da viagem pode ser a total fragmentação ou anulação da subjetividade frente à cultura e sociedade em que se insere. No entanto, a escrita, os signos verbais também produzem uma forma de viagem, talvez uma das mais perigosas para o homem, pois é de uma

instância tão íntima que não é possível mensurar suas consequências. A viagem ao eu transcende o mundo real, tornando-o mais pleno, pois busca em seu interior a completude que a necessidade de identidade⁹⁹ provoca na humanidade. A negação no contato com a interioridade permite a marca da presença da liberdade de construir uma realidade interior muito mais complexa do que a anterior. Para Baudelaire a questão da viagem é sempre uma incógnita no que concerne ao ato de deslocamento, pois a viagem interior é muito mais ampla e significativa, “por que constringer o corpo a mudar de lugar, se a alma viaja tão célere?”¹⁰⁰ O itinerário baudelairiano da validação da viagem é explicada por Maria Luiza Berwanger da Silva (1999, p. 102):

Em Baudelaire [...] a transformação de um elemento negativo em elemento de fascinação especifica-se como processo que impulsiona a articulação de, pelo menos, três eixos recorrentes: a analogia como *théorie des correspondances*, a transformação como *alchime du verbe* e as viagens como energia poética do movimento.

Se o caráter mágico das viagens proporciona a contínua busca do Outro como contínua sedução da distância, a poética do *vaste*, configurando o projeto de escritura do poeta moderno, em geral, elege-se escritura do mistério cuja decifração do *gouffre* inscreve-se na dimensão do eterno refazer-se.

O autor francês, ao mesmo tempo, reafirma a percepção de um mundo simbólico/onírico em que a viagem constrói no *eu* uma figuração da paisagem muito mais admirável, “Eu viajava. A paisagem, à volta de mim era de uma grandeza e de uma nobreza irresistíveis”¹⁰¹, pois a intimidade do “eu-mesmo” acaba por preencher as lacunas sensoriais motivadas pela viagem da paisagem, estabelecendo pela plasticidade do devaneio e do sonho os espaços de percepção e assimilação do mundo, conforme estrutura Merleau-Ponty em “O Olho e o Espírito”. O jogo entre a subjetividade do artista, a alteridade com o *Outro* (artistas, pessoas) estimula o sujeito autor no seu ofício comparativo¹⁰², a paisagem social que capta é

⁹⁹ Zygmunt Bauman refere a noção de que é crise do pertencimento que desperta no homem essa necessidade de ser completo, de completude como aqui temos desenvolvido. Segundo o autor, a modernidade líquida fez com que as pessoas questionassem o mundo e o seu eu, fragmentando-se em incertezas que acabam, justamente, por despertar a ânsia de uma identidade, ao ponto de explanar que a construção de identidades assumiram proporções gigantescas de uma experimentação sem fim. E completa: *as pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de “alcançar o impossível”*: essa expressão genérica implica (...) tarefas que não podem ser realizadas no “tempo real”, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude. (BAUMAN, 2005, p. 17).

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, 2006, p. 306.

¹⁰¹ Idem, p. 293.

¹⁰² Para Baudelaire, o resgate da imaginação propicia o jogo entre identidade (artista) e alteridade (outros artistas, outras multidões), estimulando o exercício de comparação, explicita Maria Luiza Berwanger Silva (1999, p. 102) a respeito da relação de encontro entre os diferentes sujeitos sociais. Ivo Barroso (1995, p. 554) também traz à luz os desdobramentos da subjetividade baudelairiana em sua estrutura escrita, *Baudelaire*

reestruturada na construção da expressão dos espaços sociais que apresenta. A cidade, por exemplo, não é arquitetura, mas a leitura que a subjetividade faz daquela paisagem e de como é expressa pelo olhar do sujeito para o *Outro*. À luz da viagem está patenteada a formulação da paisagem, principalmente quando se refere à interioridade. Bernardo Soares já expõe a compreensão de que a viagem e a paisagem, pelo olho do artista, são expressões da subjetividade intelectual – aqui considerada no sentido de produção de cultura e da arte.

Que é viajar, e para que serve viajar? [...] Condillac começa o seu livro célebre, *Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações*. Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós mesmos. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como elas verdadeiramente são, que é como foram criadas (PESSOA: SOARES, 2006, p. 156).

No entanto, apesar de refletir sobre a paisagem em transição, são as entrelinhas do texto que mostram a representação da viagem da subjetividade no contato com o mundo, em que o sujeito-autor reflete a viagem pela constante mudança das personagens da paisagem. O eu é revelado como que inquieto no espaço de transição, na inconstância da figuração do espaço de tranquilidade. A cidade, com seus aspectos comuns, ressoa no sujeito autor, que a interioriza em seu mundo de observação e compreende que a cidade, como paisagem, é um espaço de solidão e distanciamento. A subjetividade volta para si mesma e reconfigura esse mundo para o tornar mais humano,

O jogo entre a subjetividade e a viagem reconstrói a interioridade pela imagem das cidades. Baudelaire desenvolve sua perspectiva subjetiva da cidade através de seu encontro pessoal com o mundo moderno, que reflete na tessitura textual pela negação de uma civilidade aceitável e passível de benefícios em relação ao mundo anterior, da juventude,

nos jardins públicos alamedas frequentadas sobretudo pela ambição desiludida, pelos inventores infelizes, pelas glórias malogradas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas. É sempre interessante esse reflexo da alegria do rico no fundo do olhar do pobre (BAUDELAIRE, 2006, p. 291).

Marshall Berman (2007) assim explica a questão da modernidade desenvolvida na obra baudelairiana:

Uma das qualidades mais evidentes dos muitos escritos de Baudelaire sobre a vida e a arte moderna consiste em assinalar que o sentido da modernidade é surpreendentemente vago, difícil de determinar (BERMAN, 2007, p. 160).

defende seu gosto pessoal, mas fá-lo(sic) inserir-se num contexto de profundo comprometimento com os destinos do homem e o significado de sua alma. Dessa forma, como escreve Pichois, “Baudelaire é ao mesmo tempo ele próprio e um outro”.

A subjetividade, conectada a ideia de lugar, é exposta pelo entrelaçamento do eu poético com a noção de uma realidade cambiável, de um espaço que designa, justamente, as partidas e as chegadas. Esse aspecto é revelado no poema em prosa “O Porto”,

O Porto é uma estância encantadora para a alma fatigada pelas lutas da vida. A amplitude do céu, a movediça arquitetura das nuvens, as colorações cambiantes do mar, a cintilação dos faróis, constituem um prisma singularmente adequado a recrear os olhos sem nunca os entediar. As formas esbeltas dos navios, de complicadas enxárcias, aos quais o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para entreter na alma o gosto do ritmo e da beleza. E, sobretudo, há uma espécie de prazer misterioso e aristocrático, para aquele a quem já não resta curiosidade nem ambição, em contemplar, esquecidamente, deitado no miradouro ou debruçado no quebra-mar, todos os movimentos dos que voltam, dos que ainda tem força de querer, o desejo de viagens ou de riquezas (BAUDELAIRE, 2006, p. 327).

A mutação referenciada pela simbologia da água, além de início da vida, formula na produção textual a representação de um recomeço da subjetividade com o mundo em que partir e chegar traduzem os anseios do sujeito na busca de completude.

E cada um dos passageiros suspirava e resmungava. Dir-se-ia que à aproximação da terra se lhes exasperava o sofrimento.

[...]

[...] Achavam-se todos de tal modo enlouquecidos pela imagem da terra ausente que, acredito, comeriam relva com mais entusiasmo do que os animais.

[...]

Só eu estava triste, inconcebivelmente triste. Como um sacerdote a quem houvessem arrebatado a divindade, não podia, sem dilacerante amargura, afastar-me daquele mar tão monstruosamente sedutor, daquele mar tão infinitamente vário em sua espantosa simplicidade, e que parece conter em si e representar, com seus jogos, seus aspectos, suas cóleras e seus sorrisos, os humores, as agonias e os êxtases de todas as almas que viveram, que vivem e que viverão!

Dizendo adeus a essa incomparável beleza, eu sentia um abatimento mortal; e, quando cada um dos meus companheiros exclamou – *Enfim!* –, eu só pude gritar: – *Já!*

Entretanto era a terra, a terra com os seus ruídos, as suas paixões, as suas comodidades, as suas festas; era uma terra opulenta e magnífica, cheia de promessas, que nos enviava um misterioso perfume de rosa e de almíscar, e donde as músicas da vida nos chegavam num amoroso murmúrio (BAUDELAIRE, 2006, p.323).

A sedução da busca, da viagem não nega o prazer e a relevância da chegada. A terra, como o sujeito em suspenso, está lá esperando o contato com o mundo interior de cada um. Traduz-se de forma interessante a proposição de ligação entre o sujeito e o mundo, entre um e todos, na compreensão de como o espaço degradado ou em transformação figura a

representação da própria alma humana degradada.



Figura 17: Alexandre Farto. Vhils. *Sem título conhecido*.

E a representação é revelada no traço ou esboço cimentício elaborado por Alexandre Farto, o Vhils, na representação da imagem de um rosto feminino envelhecido (fig. 17), com o olhar desesperançoso e perdido, em que o ambiente e o abandono da casa onde a imagem está instalada reitera a perspectiva de desamparo e degradação. O estado da casa, com as trepadeiras subindo pelas paredes e com o pátio mal cuidado mostra descaso e alude ao olhar do eu. O espaço de cidade onde está locado reafirma essa sensação de angústia e deterioração. O murmúrio do abandono que a ausência grita, demarca a presença da dor numa relação intercambiante de signos e significados.

Esse aspecto é desenvolvido amplamente por Maurice Blanchot (2007), em “A conversa infinita: a experiência limite”. Ele explica que

Presença-Ausência, homens-deuses: essas palavras acopladas e mantidas juntas por contrariedade recíproca, constituem signos intercambiáveis com os quais o mais sutil jogo de escrita exercita-se em múltiplas combinações misteriosas, enquanto – e é também essencial – se opõe à prova a estrutura de alternância, a relação de disjunção que, de par a par, conserva-se a mesma e todavia diferente, pois “Tudo-Um” evidentemente não está na mesma relação de estrutura que “Noite-Dia” ou homens-deuses (p. 13).

Da mesma forma se constrói o devaneio poético sobre a unidade da cidade por

Baudelaire, “embriaguez religiosa das grandes cidades. – Panteísmo. Eu sou todos: todos são eu. Vertigem”¹⁰³. A aceitação do eu como uma multiplicidade ocasiona uma desestrutura vertiginosa que transmuta o sujeito e o faz inquieto.

O sonho é uma forma de viagem. Mas a viagem não é dada a todo mundo, como afirma Baudelaire, pois nem todos são capazes de ler as entrelinhas e preencher os espaços intervalares propostos para poder efetuar a viagem de modo efetivo. O sujeito poeta ultrapassa as linhas da realidade e constrói um mundo ambíguo e simbólico no qual a outridade¹⁰⁴ pode se conectar com o mundo subjetivo. A compreensão do sonho, do devaneio pelo outro não é possível àqueles que não sabem sonhar. A concepção de devaneio exemplifica a ligação com o sujeito poeta e seu contato com a palavra e o mundo,

o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio”- uma inclinação que sempre desce -, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se *obscurece* (BACHELARD, 2006, p. 05).

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano (Idem, p. 13).

No esteio desse pensamento, o devaneio corrobora a percepção de que o sujeito se reinventa e se reinscreve no mundo, pois o sonho é o olhar do poeta sobre a palavra-mundo, “porque a riqueza de minha alma sou eu, e estou onde estou... Somos todos míopes, exceto para dentro. Só o sonho vê com o olhar”¹⁰⁵.

Em “Convite à viagem”, a voz alude aos sonhos como o devaneio da subjetividade na ânsia do contato com o outro, o espaço de viagem ao mundo e à paisagem do outro.

Sonhos! sempre sonhos! e quanto mais ambiciosa e fina é a alma, tanto mais os sonhos a afastam do possível. Cada homem traz em si sua dose de ópio natural, constantemente segregada e renovada; e, do nascimento à morte, quantas horas podemos contar preenchidas pelo verdadeiro prazer, pela ação feliz e resoluta? Viveremos jamais, conheceremos algum dia esse quadro que o meu espírito pintou, esse quadro que se parece contigo? (BAUDELAIRE, 2006, p. 297).

Para explicitar a questão das figurações de um mundo íntimo, da paisagem e da

¹⁰³ BAUDELAIRE, 2006, p. 504.

¹⁰⁴ Considera-se aqui a proposição de *outridade* exposta por José Luis Aida Prado, na obra “Brecha na comunicação: Habermas, o Outro, Lacan”, no qual desdobra as estruturas de explanação dessa constituinte psicanalítica.

¹⁰⁵ PESSOA: SOARES, 2006, p.144.

viagem da subjetividade, é necessário retomar alguns aspectos referentes à forma textual. A conceituação da arte da escrita reverbera no que Roland Barthes propõe em “O prazer do texto”¹⁰⁶, em que o grau da escritura circunscreve uma resignificação da palavra, suplantando o signo nu e o revestindo com novas cores. A translação da palavra legisla sobre o mundo do devaneio e da subjetividade, pois “só existe poesia onde há metáfora”¹⁰⁷.

Baudelaire configura a poesia como “uma das artes que mais rendem; mas é uma espécie de investimento cujos juros só nos cabem tarde”¹⁰⁸. Assim, observa-se que a produção poética sobrepõe a palavra e demarca a significação da figura de valor transcendente na qual a subjetividade procura se expressar por um itinerário próprio e singular.

Com base na leitura textual, é perceptível que no entrecruzamento das emoções no campo da visão do *eu* com a paisagem externa reverbera a elaboração de uma paisagem interiorizada das emoções que se evidencia pela construção da palavra que reflete o mundo interno pela reestruturação, a negação e a negatividade do mundo exterior à palavra texto¹⁰⁹. Se o sujeito autor estabelece uma paisagem desestruturada, ele está configurando a paisagem da intimidade de suas emoções para que o sujeito leitor complete e complementa a leitura pelo choque da proposição e se reconfigure como ser pensante que vê o texto além dos riscos de seu traço mortal.

Da mesma forma o panorama proposto pela conformação da viagem se apresenta num mundo particularizado e universalizado das emoções, em que as elucubrações do não-eu estão embasadas no mundo citadino e na volta às memórias do passado e das situações do presente do eu autor.

As ideias são por si mesmas dotadas de uma vida imortal, como as pessoas. Toda forma criada, mesmo pelo homem, é imortal. Pois a forma é independente da matéria e não são as moléculas que sustentam a forma (BAUDELAIRE, 2006, p. 548, fragmento 79).

Baudelaire (2006, p. 915) expõe que “na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que todavia é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte”. A subjetividade escritora jamais configura a totalidade da ânsia, do desejo da palavra produzida, é como explica Bachelard (2006), em “A Poética do Devaneio”, sobre o processo de registro do devaneio sonhado do sujeito.

¹⁰⁶ BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁰⁷ CÉSAR, 2008, p. 151. Ao mesmo tempo, precisamos ressaltar aqui que nossa aplicação de poesia não está restrita ao texto poético, mas ao sentimento, a poésis textual que se inscreve em diversos textos.

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, 2006, p. 563. No texto intitulado “Da Poesia”.

¹⁰⁹ Bachelard (2008), Prado Júnior(1988) e Bergson (1964) desdobram essa temática em suas obras.

- toda nossa vida é leitura.

A leitura é uma *dimensão* do psiquismo moderno, uma dimensão que transpõe os fenômenos psíquicos já transpostos pela escritura. Deve-se considerar a linguagem escrita como uma realidade psíquica particular. O livro é permanente, está sob os nossos olhos como um objeto. Ele nos fala com uma autoridade monótona que seu próprio autor não teria. Temos de ler o que está escrito. Para escrever, aliás, já o autor operou uma transposição. Ele não *diria* aquilo que escreve (BACHELARD, 2006, p. 24).

O produto resultante por si já não é o desejado, o lugar entre os sujeitos da interlocução se expandem e nenhum deles é o idealizado pelo eu-escritor. O que resulta é o inesperado das transformações dos *eus* num espaço intervalar em que as subjetividades se constroem e expressam, assimilando o manifesto e se reestruturando pela sua compreensão da paisagem. Ao pensar no termo *sombra*, encaminha-se para a conceituação de um arremedo, um contorno obscuro da forma original, da imagem original. Mas quanto disso é verdade ao pensar na palavra escrita? O que são as sombras da escritura? Não é a sombra o desdobramento do possível que não é explicitado diretamente pela palavra e seu significado? Não é, também, o conceito oculto que se deixa ver para instigar no Outro a percepção de que nada é tão explícito, tão claro ou completo como é imaginado inicialmente com e pelo uso da palavra? Que todo tecido textual está em busca de uma completude fornecida pelo Outro, pois seu interior deixa uma nesga aberta de possibilidades? E nesse sentido, as sombras não são os resquícios do eu, da subjetividade manifesta nos espaços que deixa de preencher, mas que completam o sujeito? A verdade é que as sombras são tudo isso e até mesmo mais.

3.4.1 As sombras da subjetividade: a negação, o nada, a ironia, o devaneio

Sombras da escritura são paisagens recônditas da subjetividade que não se mostram, mas que estão ao alcance daqueles que usam a percepção. Desta forma é produtivo assimilar a noção da negação como marca da presença do sentido e da palavra. É a negação, a ausência, a imagem negada ao sujeito e que é desdobrada em novas interpretações e elaborações do espaço. Sendo assim, os desdobramentos do texto são refletidos através de ligações subjacentes ou implícitas entre os produtos textuais.

Ao constituir o produto textual como a arte da língua, o extravasamento da tessitura do signo pelo sentido, formula a hermenêutica de uma reconstrução inovadora da imagem poética – visto aqui imagem poética como produto intercambiável de significados e

interpretações, não restringindo essa definição a um único gênero. A corroboração é através da concepção da consciência do eu sobre o Outro, em que a irrupção contrastiva do mundo pela arte e esta pelo produto textual incita a aceitação de uma diferente interpretação da visão proporcionada pelo eu-escritor.

A consciência deixa de ser um estar junto de si mesma – presença e saber da presença – para tornar-se espetáculo para o *outro*, para um sujeito consciente que, ao mesmo tempo, penetra em sua intimidade e *sabe* o universo *em si* que a situa e que lhe é inacessível (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 80).

A construção literária que é estabelecida nessa bricolagem entre diferentes sujeitos e subjetividades apresenta o que é considerado como a imagem poética inovadora, em que há a transgressão¹¹⁰ do dado pela assimilação do Outro. O que desdobra, portanto, não é apenas o texto, mas o próprio sujeito no contato com o produto da escritura, pois “é próprio das obras verdadeiramente artísticas ser uma fonte inesgotável de sugestões”¹¹¹. É necessário esclarecer o devaneio como *a priori* da construção do mundo escrito e não o considerando como simples sinônimo para sonho¹¹². Ele difere imensamente e é preciso esclarecer esse ponto para que seja compreendida a direção dos desdobramentos da escritura, assimilando que estes não são meras referências e que há uma complexa rede conceitual e imagética na formulação do produto escrito.

A alusão cognitiva à paisagem configura o devaneio como expressão da subjetividade,

¹¹⁰ Conforme Foucault (2009, p. 32), a “transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, através dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento tênue de memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra.” Desse modo, a questão da transgressão pressupõe um embate de perspectivas que ao modificar uma percepção, modificam a própria assimilação das mesmas.

¹¹¹ BAUDELAIRE, 2006, p. 924

¹¹² Bachelard desdobra em *A Poética do Devaneio* as inúmeras concepções que se dá ao devaneio, de acordo com a psicanálise e a filosofia. Assim como Bachelard, a inclinação a esse respeito se dá mais pelo viés da filosofia. A escolha desse ângulo parece apropriada com a proposta deste trabalho, que desenvolve em sua essência uma ligação estreita entre a literatura e a filosofia ao levantar a questão do sujeito e da subjetividade pela representação da paisagem como uma viagem ao recôndito de si. Com isso não se quer afirmar que a psicanálise foi descartada, mas se quer explicar que o trabalho vem levantar e questionar a compreensão da paisagem como uma imagem resultante de um processo de desequilíbrio mental indiciada pelo sonho na psicanálise. Aqui o devaneio, o sonho e consequentemente a imagem, a paisagem e a viagem são desdobramentos construtivos do sujeito e não desvios de uma identidade fragmentada e perdida.

em que sua *anima*¹¹³ transcende ao texto e apresenta uma viagem à profundidade do eu, pois “o devaneio [...] é a livre expressão de qualquer anima”¹¹⁴. Assim, a formulação da imagem como expressão artística da subjetividade, por interpor uma nova significação para a imagem escrita/descrita, transcende ao próprio *objeto* dado. A transposição da imagem como uma figuração da viagem é o exemplo apropriado, pois não é considerado apenas o texto escrito, mas a aceitação e introjeção do sujeito leitor na captação sensorial da escritura. Merlau-Ponty (1997, p. 52) comenta a validação entre o visto, o sentido e o interpretado do produto artístico expressando a transgressão à que se submete a imagem pela palheta de cores e angulação do artista que a capta. A imagem representada não é a própria imagem, mas uma cognificância daquilo que mostra.

Foi a própria obra que abriu o campo no qual aparece debaixo de uma outra luz, é ela que se metamorfoseia e se torna no que vem a seguir, as reinterpretações intermináveis, de que é legitimamente susceptível(sic), não a transformam senão nela mesma, e se o historiador encontra sob o conteúdo manifesto o excedente e a espessura do sentido, a textura que lhe preparava um duradouro futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvela na obra, esse monograma que aí encontra fundam uma meditação filosófica.

A escrita recorre ao mesmo processo de formulação de sentido e construção da imagem. A leitura da imagem, da paisagem da subjetividade é transfigurada pela percepção da subjetividade que a lê e daquela que a cria. A viagem ao interior do eu, por esse contato indissociável resultante da relação com o tecido textual, liberta a imagem e a transcende como espaço de libertação e de liberdade. A arte reafirma e cumpre o papel de transgredir o mundo e emancipar. Um excelente exemplo da formulação da arte como libertação do sujeito é presente na prosa poética “Da poesia”¹¹⁵, em que a subjetividade baudelairiana ironicamente alude ao sujeito escritor e leitor na relação com a poesia. Uma relação um tanto quanto medíocre, pela explanação da voz poética de deixar subentendida a quem dirige seu motejo: aos que se acham poetas, aos que apreciam ou se acham competentes apreciadores da poesia.

Quanto aos que se entregam ou se entregaram com sucesso à poesia, aconselho-os a nunca abandoná-la. A poesia é uma das artes que mais rendem; mas é uma espécie de investimento cujos juros só nos cabem tarde – em compensação, chegam bem vultosos.

Desafio os invejosos a me citarem bons versos que tenham arruinado um editor.

¹¹³ Considerou-se a proposição de *anima* realizada por Bachelard na obra *A Poética do Devaneio*, no entanto, é imprescindível indicar que Bergson já explicitava a concepção do *anima* como uma figuração da interioridade subjetiva essencial a formação do indivíduo e do produto artístico.

¹¹⁴ BACHELARD, 2006, p. 63-4.

¹¹⁵ BAUDELAIRE, 2006, p. 563.

Do ponto de vista moral, a poesia estabelece uma tal demarcação entre os espíritos de primeira ordem e os de segunda que nem o público mais burguês escapa a essa influência despótica. Conheço pessoas que só leem os folhetins – muitas vezes medíocres – de Théophile Gautier porque ele escreveu a *comédia da morte*; certamente não experimentam todas as graças dessa obra, mas sabem que ele é poeta.

Aliás, o que seria espantoso nisso, visto que todo homem saudável pode passar sem comer durante dois dias – sem poesia, nunca?

A arte que satisfaz a necessidade mais imperiosa será sempre a mais dignificada (BAUDELAIRE, 2006, p. 563).

Enfim, acaba por exaltar o tecido textual como o alimento de todos, reafirmando a ironia – quem são os medíocres, de acordo com o poeta: os que se consideram apreciadores da arte ou a obra de Théophile Gautier? – e admitindo a poética como uma arte essencial, mesmo que plenamente não absorvida e compreendida em seu verdadeiro âmbito, pois “a arte que satisfaz a necessidade mais imperiosa será sempre a mais dignificada”¹¹⁶. Aliás, a associação de Baudelaire entre poesia e alimento é perpassada de proposições implícitas, pois é a arte que alimenta a alma, “visto que todo homem saudável pode passar sem comer durante dois dias – sem poesia, nunca?”¹¹⁷. Ainda brinca com as palavras e a pontuação, pois é possível entender duas possibilidades nessa construção: a primeira possibilidade é de que sem poesia não é possível passar, pois ela é essencial ao sujeito e reafirma a ideia da poesia como verdadeiro alimento, do qual só é possível ficar sem por no máximo dois dias. A segunda possibilidade está relacionada ao ponto de interrogação. Ele estabelece uma duplicidade, um jogo de sentidos entre a afirmação da negação que é explicitada e o questionamento da veracidade desse fato: *não é possível ficar sem poesia. Será?*

No contato cotidiano a palavra altera, as formas de expressão são reformuladas e, pela natural marca da humanidade, as diferentes alteridades se expressam por um axioma: a ironia. A expressividade do eu profundo compõe o chamado de unicidade do sujeito, que expressa a universalidade de toda a humanidade, pois no trato com o mundo, apesar das diferenças, os sujeitos usam a ironia com recorrência nas suas elucubrações.

a mais profunda seriedade moderna deva expressar-se através da ironia. A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século XIX; ao mesmo tempo ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas (BERMAN, 2007, p. 22).

¹¹⁶ BAUDELAIRE, 2006, p. 563.

¹¹⁷ Texto citado.

A ironia que desdobra no produto textual, desdobra no mundo do sujeito leitor tanto quanto no do sujeito escritor, extrapolando no Outro a percepção do espaço. Baudelaire representa bem esse aspecto no texto “Embriagai-vos” onde extravasa o sentimento de desespero pela passagem do tempo e a proximidade da noção da mortalidade de cada ser humano pelo estado de entorpecimento em que se deve viver. A ironia sutil apresenta a forma como a maioria dos homens vive, em constante estado de estultice, não compreendendo o que o cerca e a relevância da consciência. O mundo íntimo está isolado, amortecido pela negação das emoções. É assim que Baudelaire representa a sociedade de seu tempo.

É necessário estar sempre bêbedo(sic). Tudo se reduz a isso; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem cessar.

Mas – de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis.

E, se algumas vezes, nos degraus de um palácio, na verde relva de um fosso, na desolada solidão do vosso quarto, despertardes, com a embriaguez já atenuada ou desaparecida, perguntai ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai-lhes que horas são; e o vento, e a vaga, e a estrela, e o pássaro, e o relógio, não de vos responder:

- É a hora de embriagar-se! Para não serdes os martirizados escravos do Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem trégua! De vinho, de poesia ou de virtudes, como achardes melhor (BAUDELAIRE, 2005, p. 322).

O autor reafirma, ao mesmo tempo, que o poema é uma forma de embriaguez que transporta o indivíduo para outros lugares, desdobrando a noção do poema como espaço de salvação. O escárnio sutilmente mostra o contrassenso entre o se perder do mundo sem o compreender e o se retirar para o mundo isolado do poema por compreender demais; neste caso, a poesia é salvação.

Esse dualismo, generalizado na cultura contemporânea, dificulta nossa apreensão de um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno (BERMAN, 2007, p. 158).

Nesse contexto mostra o mundo social, as cidades, como espaço de mudança em que as antigas vivências, valores e emoções que perpetuam através da poesia e dos poetas do passado são sujeitos em extinção no mundo moderno, de acordo com o texto. Deve-se, portanto, observar que a palavra transborda, a hermenêutica de cada signo é refeita e formula o inesperado.

A apresentação do mundo pelo prisma da cidade compõe a figura da subjetividade e da sociedade. As cidades, englobando a manifestação humana do poder divino¹¹⁸ e do axioma das subjetividades latentes, constroem-se como espaço concreto. Portanto, ao pensar a origem das cidades, seja ela a *Civité* moderna, a urbe pós-moderna, a metrópole, enfim, todas as possibilidades de conjugação entre o espaço concreto e emocional pela relação que estabelece com o meio e os outros, as cidades configuram a grande representatividade do eu permeado pelo mundo¹¹⁹. A descrição das paisagens dos espaços citadinos e rurais extravasa a percepção do sujeito em transformação, de uma simplicidade para o espaço complexo e distante das cidades¹²⁰.

A metrópole, como Paris, apresenta o homem desumanizado, conforme visto nas figuras 14 e 15, sem o afeto entre os sujeitos, num mundo individualizado, o sujeito é forma, mas sem afeto é objeto. As paisagens rurais trazem à tona o mundo perdido, o eu perdido da infância, mais puro, sensível e honesto consigo e o mundo. Neste sentido, é o sonho o começo de tudo.

Sonhos! sempre sonhos! e quanto mais ambiciosa e fina é a alma, tanto mais os sonhos a afastam do possível. Cada homem traz em si sua dose de ópio natural, constantemente segregada e renovada; e, do nascimento à morte, quantas horas podemos contar preenchidas pelo verdadeiro prazer, pela ação feliz e resoluta? Viveremos jamais, conheceremos algum dia esse quadro que o meu espírito pintou, esse quadro que se parece contigo? (BAUDELAIRE, 2006, p. 297).

Cada uma dessas paisagens é apresentada pela ótica de uma voz que não é explicitada, mas que no recôndito do texto apresenta a essência marcante. As construções dessas imagens transcendem a elas mesmas e estão perpassadas de uma nova figuração. São os sujeitos no que possuem de mais verdadeiro.

O contato entre diferentes paradigmas da compreensão e interpretação humana está perpassado de significações que extravasam o tecido textual e desdobram o mundo interior como uma viagem do eu. Aqui as sombras são marcantes, o mundo interno é abalado. O que resultará de tantos anseios e reconfigurações do eu? Uma alteridade cujo espaço de resiliência permite compreender que o mundo está em transformação e tudo que é expresso é apenas uma “paisagem de nós mesmos”, pois “não há paisagem senão o que somos”¹²¹.

¹¹⁸ Compreende-se aqui a cidade como manifestação humana do divino por incidir a compreensão de que a idealização, construção de um mundo é uma atribuição dêitica. O poder se encontra oculto na capacidade humana de se superar e criar imagens e espaços de acordo com a sua vontade.

¹¹⁹ Kristeva (1994) nos mostra de forma muito explícita essa concepção de um mundo como representação do sujeito e do outro pela forma como este se expressa em sua imagem, no livro *Estrangeiros para nós mesmos*.

¹²⁰ Said (2004a) desenvolve essa concepção ao longo da obra *Fora do lugar: memórias*.

¹²¹ PESSOA: SOARES, 2006, p. 145, fragmento 123.

A viagem ao recôndito da subjetividade altera a compreensão do devaneio, do sonho e da arte e, portanto, da palavra.

E as palavras vão adiante, sempre adiante, atraindo, arrastando, encorajando – clamando a um tempo a esperança e o orgulho. O devaneio falado das substâncias chama a matéria ao nascimento, à vida, à espiritualidade. A literatura é aqui diretamente atuante. Sem ela tudo se extingue, os fatos perdem a auréola dos seus valores (BACHELARD, 2006, p. 69).

Se a arte é a palavra, como proposto, do produto da escritura como tecido engendrado de significações que se sobrepõem ao significante e que lhe concerne uma validação que ultrapassa o espaço literário, ressoando no interior do eu pelo contraponto da leitura do Outro, o texto é a obra formalizada, pois “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem”¹²². É pela arte da palavra que o mundo íntimo extravasa e se expande na figuração das imagens da paisagem, aludindo ao interior mais profundo.

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê (BLANCHOT, 1987, p. 13).

À concepção da palavra-obra de arte, Charles Baudelaire acrescenta a figuração dessa compreensão: sua visão de que Paris já não é a mesma e ao apontar isso inúmeras vezes acabam por desvendar que o autor busca aquilo que foi. É a si mesmo que ele procura, é a sua paisagem interior que está refletida e perdida. Na negativa dessa cidade modernizada o poeta se nega, e ao mesmo tempo reafirma a mudança como insurgente na apresentação de Paris. Os bulevares que são expostos aos olhos perderam o encanto para uma luz artificial que sobrepõe à alma parisiense, em que a degradação humana é destacada pela banalização do sujeito.

Ao anoitecer, um pouco fatigada, você desejou sentar-se diante de um café novo, na esquina de um novo bulevar que, ainda cheio de entulho, já ostentava glorioso os seus esplendores inacabados. O café resplandecia. O próprio gás mostrava ali todo o calor de uma estreia, e alumiava com todas as forças as paredes de uma brancura cegante, as toalhas rutilantes dos espelhos, os ouros dos astrágalos e das cornijas, os pajens de faces rechonchudas levados de rastos pelos cães atrelados, as damas rindo ao falcão encarapitado em seu punho, as ninfas e as deusas trazendo à cabeça frutas, pastéis e caças, as Hebes e os Ganimedes apresentando, de braço estendido, a pequena ânfora de *bavaroises* ou o obelisco bicolor dos sorvetes mistos: toda a história e toda a mitologia postas a serviço da gula (BAUDELAIRE, 2006, p. 308).

¹²² BAUDELAIRE, 2006, p. 853. In: **O belo, a moda e felicidade.**

A descrição do espaço inacabado, com entulhos, iluminado pela luz artificial – a gás – cega as pessoas para o verdadeiro mundo, estão fechados na beleza de seu mundo *particular*, portanto a visão da família faminta não os poderia atingir, são como animais indesejáveis, “você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?”¹²³.

As descrições da cidade sobejam de insatisfação por essa nova identidade parisiense. A subjetividade nega isso, mas ao negar assume o fato como impossível de rejeitar, ele aceita a priori essa noção.

Diz Vauvenargues que há nos jardins públicos alamedas freqüentadas sobretudo pela ambição desiludida, pelos inventores infelizes, pelas glórias malogradas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas e fechadas que ainda murmuram os últimos suspiros de uma tormenta, e que recuam para longe do olhar insolente dos alegres e dos ociosos. Estes recantos sombrios são o ponto de reunião dos mutilados da vida.

A tais lugares é que o poeta e o filósofo gostam de encaminhar, de preferência, as suas ávidas conjecturas. Existem aí, para elas, alimento certo. Pois se há um sítio que eles desdenham de visitar, como ainda agora eu insinuava, é sobretudo a alegria dos ricos. Essa turbulência no vazio não lhes oferece o mínimo atrativo. Ao contrário, sentem-se eles irresistivelmente atraídos para tudo quanto é frágil, arruinado, aflito, órfão (BAUDELAIRE, 2006, p. 289-90).

É perceptível que a vida citadina, as pessoas e a sociedade em geral denigrem na argúcia do poeta. Se nos jardins públicos o que mais surge é a ambição desiludida, a paisagem/beleza do espaço é desconsiderada pela negatividade da construção. Um contraponto entre a beleza, o belo e o bem é formulado pela proposição da ambição desiludida, pelas almas tumultuosas, dos mutilados. Ao mesmo tempo consagra o local como o idealizado pelo desejo do poeta, pois é nesse cenário que desenvolvem suas conjecturas, suas hipóteses, o tecido de sua arte.

Em “O pintor da vida moderna”¹²⁴ melhor se pode destacar a figuração da arte e da palavra como espaço de representação social, pois em sua crítica literária e de análise da sociedade Baudelaire expressa com vigor a relevância do espaço na tessitura textual e das artes em geral. Ele mostra explicitamente o “seu presente”¹²⁵ e o valor dessa representação, pois “cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso”¹²⁶. Desta forma, a própria percepção do sujeito sobre o mundo é reconfigurada pela compreensão do ideal do belo.

A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou

¹²³ BAUDELAIRE, 2006, p. 309. In: **O belo, a moda e felicidade.**

¹²⁴ Idem, p.851-881.

¹²⁵ Considera-se a ideia de tempo presente como momento contemporâneo do autor, em pleno século XIX, e as relações que estabelece com este espaço-tempo.

¹²⁶ BAUDELAIRE, 2006, p. 859.

retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

O efêmero do mundo se destaca como validação na circunscrição dum espaço e de uma sociedade realmente significativos para a apreensão do outro, seja através das artes plásticas, seja pela produção mais textual.

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

A paisagem da intimidade, da subjetividade é que o deixa em estado de suspensão, assim os autores se expandem concentricamente, exaltando, criticando ou metamorfoseando as cidades e extravasam as mudanças interiores e seus anseios; compactuando na formulação de um ideal imagético não utópico, mas que transcende os desajustes indiciados por ser uma transmutação deles mesmos, da humanidade e dos sujeitos. As viagens indicadas nesses espaços são as buscas pela significação desse mundo interno que lateja nas palavras, as buscas. Concepção de arte pela validação do tecido textual, ou seja, de que a escritura se desdobra em arte única, representativa da subjetividade, do mundo íntimo.

Portanto, ressalta a questão do devaneio como uma essência do tecido textual, pois é através dele que é estabelecida a produtividade da escrita e a força de sua significação, pois “os devaneios poéticos nascem também (...) das forças vivas da linguagem”¹²⁷.

No vigor dessa proposição, é possível entender a ressonância textual que está no sujeito leitor em diferentes momentos e formas, ao mesmo tempo em que reafirma o fato de que o produto textual é, simplesmente, o inesperado entre o que o escritor deseja escrever e o resultado dessa ânsia.

Por certo já observastes este fato curioso: tal palavra, que é perfeitamente clara quando a ouvís ou a empregais na linguagem corrente, e que não dá margem a nenhuma dificuldade quando introduzida no curso rápido de uma frase comum, torna-se magicamente embaraçosa, levanta uma resistência estranha, frustra todos os esforços de definição apenas a retirais de circulação para examiná-la à parte e procurais um sentido para ela depois de subtraí-la à sua função instantânea (VALÉRY apud BACHELARD, 2006, p. 47).

A tessitura da obra, então, permite uma multiplicidade de olhares e possibilidades que

¹²⁷BACHELARD, 2006, p.44.

tornam a obra literária imortal e sempre inovadora, pois ela se transforma a cada leitura pela reflexão do sujeito e do espaço intervalar de sua compreensão da obra. Por isso, muitas vezes, questiona-se por que razão é apreciado tanto determinado trecho ou obra em uma fase da vida e depois não é mais apreciada.

Como ser objetivo diante de um livro que se ama, que se amou, que se leu em várias idades da vida? Semelhante livro tem um passado de leitura. Quando o releemos, não sofremos na mesma página. Não sofremos mais da mesma maneira – e principalmente já não esperamos com a mesma intensidade em todas as estações de uma vida de leitura. (...) As buscas em animus e em anima não dão todas as idades de uma vida de leitor as mesmas riquezas. Os grandes livros, sobretudo, permanecem psicologicamente vivos. Nunca terminamos de lê-los (BACHELARD, 2006, p. 72).

Assim, a conclusão de que “só podemos compreender a nós mesmos graças à rapidez da nossa passagem pelas palavras”¹²⁸ é plenamente verdadeira. É através delas que o sujeito se define e reconstrói constantemente.

O poema, a prosa, o texto, a imagem e a canção como desdobramento do eu expressam a subjetividade mais recôndita das emoções, atribuindo ao *outro*, pela figura do eu, uma relação intercambiável com o mundo. O desdobramento das palavras e a tessitura que estabelecida formula a significância poética e a qualidade textual que repercute no sujeito leitor, conjuga um processo com o autor que também se desdobra.

No espaço intervalar entre a apreciação, o entendimento e a rejeição à imagem poética é estabelecida a terceira margem da leitura, em que “ler é sonhar pela mão de outrem”¹²⁹, mesmo para o sujeito autor, pois ele é outro no processo de escritura.

Portanto, o ato da leitura e sua interpretação é uma ressonância da mão do Outro, neste caso, o leitor, e é de extrema importância para o estabelecimento das paisagens e das viagens que se configuram pela ótica do escritor.

[...] que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, no *espiritual* como no *natural*, é significativo, recíproco, converso, *correspondente*. Lavater, limitando à face do homem a demonstração da universal verdade, nos havia traduzido o sentido espiritual do contorno, da forma, da dimensão. Se estendermos a demonstração (não só temos esse direito, como nos seria infinitamente difícil proceder de outra forma), chegaremos à verdade de que tudo é hieroglífico, e bem sabemos que os símbolos não são obscuros senão de uma maneira relativa, isto é, segundo a pureza, a boa vontade ou a clarividência inata das almas. Ora, o que é o poeta (uso a palavra em sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador? Nos excelentes poetas, não há metáfora, comparação ou epíteto que não seja de uma adaptação matematicamente exata na circunstância atual, porque essas comparações, essas metáforas e esses epítetos são colhidos ao inesgotável fundo da *universal analogia*,

¹²⁸ VALÉRY apud BACHELARD, 2006, p. 47

¹²⁹ PESSOA: SOARES, 2006, p. 233, fragmento 229.

e porque não podem ser colhidos alhures (BAUDELAIRE, 2006, p. 595-6).

O sujeito autor se fragmenta em mil possibilidades e sujeitos de forma a criar um mundo possível, uma visão possível para o outro que, apesar de tudo, é uma parcela dele mesmo e da forma como compreende o mundo. O respeito à liberdade do outro de ouvir e proceder ao julgamento daquilo que lhe é apresentado, reconstruindo no contato com a magia a possibilidade da arte¹³⁰ é fundamental na escritura. A subjetividade desestruturada de uma figuração constante e permanente¹³¹ se desdobra, devaneia e constrói a si mesma pela possibilidade do que poderia ser. Bernardo Soares expõe com muita lucidez o contraponto entre o eu-sujeito e o Outro no contato com o mundo real e o escrito.

Cada vez que viajo, viajo imenso. O cansaço que trago comigo de uma viagem de comboio até Cascais é como se fosse o de ter, nesse pouco tempo, percorrido as paisagens de campo e cidade de quatro ou cinco países. (...) De modo que todas as minhas viagens são uma colheita dolorosa e feliz de grandes alegrias, de tédios enormes, de inúmeras falsas saudades. (...) Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. (...)

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não (PESSOA:SOARES, 2006, p.289, fragmento 299).

Este trecho associa a ideia de que a viagem ao interior do eu é mais importante ou frutífera que a viagem concreta. Ao mesmo tempo deixa perceber a questão da fragmentação que o sujeito sofre, dividindo-se em muitos e sendo completo em todos eles. A fragmentação, característica da alteridade, intercambia-se e se espalha pelo espaço literário, caracterizando o uso de termos mais frequentes.

¹³⁰ Afirma Baudelaire (2006, p. 917) no texto *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, ao analisar a receptividade do autor alemão em Paris e a rejeição que sua obra sofreu: *desde os primeiros compassos, experimentei uma dessas impressões felizes que quase todos os homens imaginativos já conheceram, pelo sonho, no sono. Senti-me liberto “das ligações com a gravidade” e reencontrei pela recordação a extraordinária “volúpia” que circula “nos lugares altos” (notemos de passagem que eu não conhecia o programa(...)). Em seguida, retratei-me involuntariamente o estado delicioso de um homem às voltas com um grande devaneio numa solidão absoluta, mas uma solidão com “um imenso horizonte” e uma “ampla luz difusa”; “a imensidão” sem outro cenário senão ela própria. Logo provei a sensação de uma “claridade” mais viva, de “uma intensidade de luz” que aumentava com tal rapidez, que as nuances fornecidas pelo dicionário não bastariam para exprimir “esse acréscimo sempre renascente de ardor e brancura”. Assim, concebi plenamente a ideia de uma alma se movendo num meio luminoso, de um “êxtase feito de volúpia e de conhecimento”, e planando acima e bem longe do mundo natural. Eis a descrição altamente sensorial feita por Baudelaire a respeito da música de Wagner o enlevo que ela proporcionou.*

¹³¹ Bauman (2005, p.11) explicita que as identidades fixas já não existem neste mundo de fluidez e globalização, sendo uma utopia incoerente considerar essa possibilidade; *Numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída.*

Fernando Pessoa se divide em vários que sentem e pensam de maneiras diversas (o ser humano fragmentando-se e obtendo mais aspectos do real múltiplo que o cerca (...)). A poesia de Guilhermino César trabalha, muitas vezes, com a profusão de acontecimentos, com a simultaneidade, a ponto de alcançar uma espécie de atemporalidade que reúne todos os tempos num mesmo instante, a partir do uso reiterado da conjunção “enquanto” (SILVA, 2005, p. 40).

Desta forma, a subjetividade complementa essa perspectiva motivacional da fragmentação do eu ao se constituir como um “*morfo-sujeito*”.

Se o exotismo como eixo temático promove a indagação sobre o outro, o exotismo como abordagem do eu provoca a ruptura e, ao mesmo tempo, a mescla de espaços aparentemente contraditórios. O social, o histórico, o psicanalítico congregam-se pelo literário que condensa, nas múltiplas projeções culturais disseminadas nos textos imagológicos e literários, o significado maior da sensibilidade exótica na aproximação com a mobilidade do sentimento existencial (SILVA, 1999, p.100).

A fragmentação do sujeito na metáfora cidadina encontra convergência dos autores no esquema de sua manifestação. O desdobramento reestabelece e se volta para o próprio autor: as paisagens são o mundo ou um mundo que vem do eu? As viagens são ao espaço do outro ou ao espaço do eu?

Nessa bricolagem de contatos surge o inovador do sujeito que existe pela negação da perspectiva. Aqui se encontram típicas sombras de outros textos (entre esses autores), sombras que transcendem o tecido textual e reformulam a percepção do leitor na hermenêutica do produto obra-prima. Isso influi no literário, na visão de mundo do Outro, ao mesmo tempo em que liga a qualidade do texto à forma como ele é expresso, de que o texto é arte, a arte da palavra. O texto como a arte da palavra que ressignificam o escritor e se reconfigura em desdobramentos sensoriais no sujeito leitor. E através do texto musical, da canção e da imagem, as ressignificações assumem matizes nos quais a memória, pela força da presença, institui uma validação plena dessa ressignificação e desdobramento que a ausência de algum dos sentidos não deixa esquecer. Sendo assim, a subjetividade está em constante desdobramento, pois a cada nova leitura, visão ou audição uma nova compreensão é permitida pelo sujeito “leitor” e, conseqüentemente, do sujeito autor.

No fundo o que acontece é que faço dos outros o meu sonho, dobrando-me às opiniões deles para, expandindo-se pelo meu raciocínio e a minha intuição, as tornar minhas e (...) para as dobrar ao meu gosto e fazer de suas personalidades ciosas aparentadas com os meus sonhos. (...) Em geral, pelo hábito que tenho de, desdobrando-me, seguir ao mesmo tempo duas, diversas operações mentais, eu, ao passo que me vou adaptando em excesso e lucidez ao sentir deles, vou analisando em mim o desconhecido estado da alma deles, fazendo a análise puramente objetiva do que eles são e pensam. [...] Numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, a cada momento da conversa, uma multidão de seres, conscientes e

inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto (SOARES: PESSOA, 2006, p. 294-5. Fragmento 305).

Todo sujeito é um ser único, em sua percepção, na sua relação como esse espaço aberto que o cerca e, muitas vezes o abarca e o emborça. Apesar dessa unicidade psicológica, as emoções não são exclusivas de uma ou outra pessoa, os sentimentos reverberam no espaço comum. A troca emocional é estabelecida entre os sujeitos através de inúmeras formas, na conversa, no contato físico, na imagem captada, ou seja, através dos mais diversos modos em que o sensorial é despertado e trabalha com a interioridade individual. A representação emocional é uma das temáticas da arte, uma das que mais toca aos indivíduos, pois permite que o Outro *viva*, sinta emoções que não lhe pertencem.

Quando o texto ressoa no emocional do sujeito leitor e esse é um produto do sujeito escritor, que formulou uma paisagem da própria subjetividade, mesmo que inconsciente, “escrever é ir de uma palavra a outra, sofrer uma doença é passar pelos degraus infinitesimais que levam você de um estado a outro” (SAID, 2004a, p. 319), o impacto constitui um espaço de compreensão do mundo por um novo viés, e isso é libertador. Todo autor engajado ou preocupado com seu tempo, de alguma forma expressará em seu texto esse fato. Ele não fará uma reportagem do que vê, mas que terá algo de seu na obra, na malha de sua produção; indicações de seu olhar frente ao mundo, um fragmento de si que se desprende do eu e reflete no texto. Eis a fragmentação da subjetividade numa viagem sem volta de desprendimento e irradiação com o mundo.

A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte. Outras vezes a emoção é a tal ponto forte que, embora reduzida à ação(sic), a que se reduziu, não a satisfaz; com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte. Assim, há dois tipos de artista: o que exprime o que não tem e o que exprime o que sobrou do que se teve (PESSOA: SOARES, 2006, p. 234, fragmento 230).

Assim há a universalidade das emoções. As questões de foro íntimo, a dor de amor, a tristeza, a percepção do mundo, a angústia frente ao que não é possível controlar, a dor pelo que está perdido ou ainda por aquilo que é deixado de realizar, a morte, a modernidade, a sociedade e seus membros são fontes de uma universalidade que se estabelece tanto no escritor quanto no leitor.

O mundo da intimidade do eu, quando traduz emoções comuns (dor, negação, desarmonia, insatisfação...) é universal. O que difere entre as pessoas é a forma como isso se

estabelece. No leitor é um aspecto involuntário a aceitação/negação do que é expresso. No sujeito escritor surge no uso da palavra como transgressão.

O jogo das palavras formula uma atmosfera de decadência e perdição. Eis a transgressão. Paris já não é uma festa. A ironia implícita permite a assimilação do desajuste do eu lírico frente a uma cidade que deveria ser maravilhosa, a cidade luz, mas que não é assim declarada. Na segunda parte de “O Cisne” (BAUDELAIRE, 2006, p. 173), poema LXXXIX de “Quadros Parisienses”, exalta-se um ideal de Paris que não existe mais, indicando que tudo é alegoria, representação, enfeite, o mundo não é parece real, Paris, aqui, também não é uma festa para os olhos sensíveis, ela é decadente. É utilizado o mito de Andrômaca para mostrar o desassossego com esse mundo.

Paris, muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que os rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
.....

Ao fazer isso, liberta o sentimento de angústia do sujeito frente ao que não pode controlar. Todos são sujeitos passageiros, em que a apreciação da paisagem da intimidade faz viajar ao interior do eu e conjuga a subjetividade.

Não considero as doutrinas do passado como a pura expressão dos *interesses* de seus autores: reconheço nelas também uma certa dimensão de verdade; passar pelo discurso para chegar ao mundo é talvez um desvio de caminho, mas nem por isso deixa de levar a ele (e traz, ademais, outras vantagens). A segunda é que os discursos são, eles mesmos, acontecimentos motores da história, e não apenas suas representações. (...) Sozinhas, as ideias não fazem história, as forças sociais e econômicas também agem; mas as ideias não são apenas puro efeito passivo. De início tornam os atos possíveis; em seguida, permitem que sejam aceitos: trata-se, afinal de contas, de atos decisivos (TODOROV, 1993, p. 14-5.).

Como recurso alusivo desse mundo íntimo e universal que desdobra, os artífices recorrem a palavras e imagens que transgridem o esperado, ao mesmo tempo em que revelam a genialidade de seus autores. Em “Quadros Parisienses”¹³², poema LXXXVII, intitulado “O

¹³²Sob esse título Baudelaire acolheu vários de seus poemas, de modo a estabelecer uma figuração do espaço social e de sua noção desse espaço-tempo. De um modo geral, e sob um primeiro olhar, todos seriam recurso de estudo para esta dissertação e sua temática. No entanto, alguns apresentavam maior relevância perante o quadro e a proposição que desejava estabelecer na explicitação da mutação do eu, da subjetividade no contato com o

Sol¹³³, Baudelaire evoca a percepção de paisagem de forma transgressora, extrapolando a perspectiva do que é exposto – a descrição paisagística – pela concepção da arte da palavra como arma. O sol como um ente que se lança sobre o mundo revelando os pardieiros ocultos, o que se nega, mas que deve ser exposto ao olhar e jugo de todos. É o mundo sensorial reformulado pela ideia da palavra como metal cortante, que rasga a carne e os sentidos e manifesta para o mundo a noção de que tudo é alterado pela perspectiva do poeta.

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

A universalização do sujeito baudelairiano frente às emoções é explicada por Hugo Friedrich no ensaio “Baudelaire – O poeta da Modernidade”, no qual diz

Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento não era apenas seu. (...) Como uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe vazio. “Obsessão” e “destino” são duas de suas palavras-chave. Outra delas é “concentração”, e junto a esta “concentração do eu”. Ele faz sua a sentença de Emerson: “Herói é aquele que está impassivelmente centrado”. Os conceitos opostos são “dissolução” e “prostituição”. Este último conceito – que deriva dos iluministas franceses do século XVIII – significa abandono de si próprio, renúncia ilícita do destino espiritual, Guga ao campo alheio, traição por meio da dispersão. Estes são os sintomas da civilização moderna, como acentua Baudelaire, perigos dos quais ele próprio tem de precaver-se – ele, o “mestre em virtude do destino da situação”, em virtude do recolhimento em um *eu*¹³⁴ que eliminou a causalidade da pessoa (FRIEDRICH, 1978, p. 32).

A viagem ao recôndito da subjetividade é “uma passagem do empírico ao transcendental, do conteúdo da experiência à forma”¹³⁵, na qual a paisagem apresentada reverbera pelo sujeito, ultrapassa o conteúdo da experiência pessoal e se apresenta sob a

meio e sua viagem ao interior do sujeito para o resgate de sua própria alteridade e percepção de mundo. Assim, apesar dos vários poemas agrupados sob o título de *Quadros Parisienses*, para a realização da análise, por questões de praticidade, apresenta-se apenas os que se considerou mais relevantes para a proposição.

¹³³ BAUDELAIRE, 2006, p. 170.

¹³⁴ O grifo da autora, pois aqui é necessário destacar a questão implícita da subjetividade reconfigurada pelo contato pelo mundo, identificada já por Friedrich, ainda que não seja esse o enfoque de seu texto. Parece que apesar de não explorada essa questão pelo autor, seu ensaio, em muitos momentos, apresenta essa compreensão de que na universalidade das emoções o sujeito Baudelaire se dissocia de si, pois não ele, mas o mundo moderno é que se configura nas suas estruturas. A sensorialidade ultrapassa a perspectiva das imagens, as palavras se reposicionam no texto e expressam, pelo que deixam de dizer, o mundo conturbado do homem moderno.

¹³⁵ PRADO JUNIOR, 1988, p. 89.

forma da palavra-metáfora, da paisagem de um mundo que não está preso a realidade, mas ao devaneio que o precede e é seu substrato lírico. Nesse sentido, a arte-palavra exprime a sua indubitável dicotomia de “ser e expressar: a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem” (BAUDELAIRE, 2006, p. 853). O contato do eu com o Outro transmuta a própria noção do indivíduo, que se vê estrangeiro, buscando completar os sentidos que o seu mundo empírico percebe. A alteridade resultante transmuta de valor e não se basta, pois do mundo particularizado das experiências estrutura uma universalidade inequívoca: o sujeito muda, transcende sua compreensão e se identifica com um mundo amplo, portanto, universaliza-se pela validação do que elabora na intimidade.

Os desdobramentos da escritura sobejam emoções que o tecido textual compõe, de modo que o mundo lido não é especular do mundo representado. As figurações da paisagem e da viagem extrapolam a palavra-verbo e ressoam no espaço intervalar entre o sujeito e o outro.

Como figurações da intimidade a paisagem e a viagem se completam num processo de entrecruzamento, pois ambas ressoam no mundo escrito e do outro, estabelecendo um itinerário complexo de interpretação.

A crítica literária desenvolvida por Charles Baudelaire permitiu um novo nicho de análise da arte e, conseqüentemente, da visão da própria análise: “foi um poeta que percebeu as mutações que estavam ocorrendo no campo artístico, teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de forma original, o conceito de arte moderna” (COUTINHO in BAUDELAIRE 2006, p. 659). Com isso desenvolveu a figuração da paisagem e da viagem como um reflexo da arte que perpetua no interior do artista e o mundo é o ponto de junção para essa expressão, a “grande contribuição de Baudelaire não é ter defendido artistas como Coubert ou Delacroix, mas ter imposto um estilo para vê-los – e um estilo para a compreensão da arte moderna”, explica Coutinho (2006, p. 659). A universalidade do autor francês se expressa pela seguinte transcrição:

Aquele que não é capaz de pintar tudo, os palácios e os casebres, os sentimentos de ternura e os de crueldade, as limitadas afeições familiares e a caridade universal, a graça do vegetal e os milagres da arquitetura, tudo o que há de mais doce e tudo que existe de mais horrível, o sentido íntimo e a beleza exterior de cada religião, a fisionomia moral e física de cada nação, tudo enfim, desde o visível até o invisível, desde o céu até o inferno, este, dizia eu, não é verdadeiramente poeta na imensa amplitude da palavra e segundo o coração de Deus (BAUDELAIRE, 2006, p. 597).

A figuração da paisagem e da viagem transcende a palavra como construção, sua expansão é universal e, portanto, entra no caráter da universalidade: “isso se deve em parte

àquela maestria técnica que dificilmente pode ser superestimada e que fez de seu verso uma inesgotável fonte de estudos”¹³⁶.

Esse viés de pensamento é bem distinguido no trecho que segue, no qual a cidade é caracterizada pelo anonimato dos sujeitos e da inquietação humana.

Num antigo arrebalde, informe labirinto,
Onde fervilha o povo anônimo e indistinto,
Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a se esgueirar como um poeta. (ELIOT apud BAUDELAIRE, 2006, p. 1024)

O povo anônimo é a representação máxima da cidade, as multidões e a indiferença que transforma todos em um só.

Sua transgressão natural ao estabelecido expande o valor da produção e reverbera no espaço do outro, permitindo novas figurações para a subjetividade. O recôndito de cada um se identifica e transforma:

Não é somente pelo uso da imagística da vida comum, nem apenas no uso da imagística à mais elementar intensidade – apresentando-a como ela é, e ainda assim fazendo-a representar mais do que ela mesma (ELIOT in BAUDELAIRE, 2006, p. 1024).

Em Baudelaire os textos analíticos sobre eventos de arte desenvolvidos em Paris abarcam o extremo senso crítico do autor, sendo que na figuração da arte, da paisagem da intimidade dos sujeitos, ele utiliza o mundo, a cidade e seus representantes humanos para marcar a questão subjacente às cidades: a angústia e a solidão humanas. Marshal Berman (2008) explicita a universalidade do poeta francês pela apresentação do seu mundo íntimo:

Baudelaire se mostra intensamente pessoal, não obstante perto do universal. Luta contra paradoxos em que se empenham e se angustiam todos os homens modernos, que envolvem sua política, suas atividades econômicas, seus mais íntimos desejos e qualquer espécie de arte que venham a criar (BERMAN, 2008, p.171).

Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire estabelece claramente essa ligação entre o mundo visível, a arte e a maneira de expressar esse mundo. Nesse texto o francês constrói uma realidade como uma pintura impressionista em que seus partícipes são o elemento essencial para a compreensão da vida humana. O trecho que segue exemplifica essa noção.

Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-la a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o

¹³⁶ ELIOT apud BAUDELAIRE, 2006, p. 1023.

exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. “Todo homem”, dizia C.G. um dia, numa dessas conversas que ele ilumina com olhar intenso e um gesto evocativo, “todo homem não atormentado por uma dessas tristezas de natureza tão concreta capazes de absorver todas as dificuldades, e que se diz entediado no meio da multidão, é um imbecil! Um imbecil! e desprezo-o!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857-8).

É desprezada a falta de percepção de um mundo em constante transformação, cuja arquitetura humana se altera pelo contato com o outro e muda o espaço de convivência.

Dizem os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso.
Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver (PESSOA: SOARES, 2006, p. 146, fragmento 124).

A paisagem e a viagem como figurações da subjetividade, muitas vezes expressas através da representação da cidade, tanto de seus elementos humanos como paisagísticos, indicam que o recôndito da subjetividade lança mão de inúmeras e variadas maneiras para se expressar. O entrelaçamento entre o sujeito e sua relação com o Outro e o mundo que o cerca insere a compreensão de interligação entre o meio cultural e a subjetividade do sujeito, numa troca incessante de percepções que se completam na *fala* sobre o mundo e o eu. O *sublime* está marcado pela constante revelação que o contato lento com o mundo do *Outro*, de Baudelaire e, quando o efeito de completude que esses autores provocam no sujeito leitor se reflete na análise intensa, de leitura sistemática realizada para a compreensão do simbólico e representativo nos seus tecidos textuais, o sublime é instaurado. O leitor transmuta a própria identidade na necessidade de compreensão que estabelece com os textos, as canções e as imagens apresentadas. O devaneio presente elenca no Outro um devaneio particular, mas que ao final é apenas mais uma representação da paisagem.

O heterônimo Bernardo Soares estava certo ao afirmar que viver não é preciso, mas é indispensável sentir. As figurações identificadas ao longo deste estudo mostram que é o sentimento individual a base da universalidade da ressignificação das emoções e da identificação com o exterior¹³⁷. O ser labiríntico de muitas faces e imagens apresenta consciência de seu poder, reinventa-se e se absorve na liquidez da aceitação de que o sujeito é transformado. A transgressão é mais eficaz, quando sutil, pois não levanta bandeiras, mas é

¹³⁷ Nesse sentido, Lafetá (1986, p. 101) faz uma interessante colocação a respeito do sujeito no mundo, ao analisar a produção poética de Mario de Andrade, mas que tão bem serve para a configuração destes estudos. As emoções do eu são as emoções expressas pelo mundo, a sociedade. É a individualidade que se faz universal pela sua significação, identificação e relevância: *A temática toda do ser solitário, dividido, mutilado, incapaz de encontrar sua própria identidade, corre paralelamente aos mesmos conflitos vivenciados por todos os indivíduos (...), experimentados pela totalidade*. Ou seja, na construção de uma representação do sujeito em conflito, desgaste e em busca de uma completude, é a figuração legítima da sociedade desencontrada, solitária e ansiosa por uma identificação comum que não se estabelece.

permeada de uma validação que extrapola a obviedade e permite aos inúmeros “eus” que se ressignifiquem de modo completo e eficaz, transbordando a paisagem interior numa representação da viagem ao eu mesmo.

3.5 O íntimo do eu

Nesse percurso a subjetividade, das paisagens dos espaços, da intimidade, do íntimo do sujeito, o mundo simbólico elabora ilusões múltiplas que permeia toda a construção do sujeito, da subjetividade moderna. Isto significa dizer que o mundo das figurações e representações apresentadas mostra uma gama de possibilidades que não se encerram. O íntimo do eu pode ser desdobrado ainda em muitas outras faces, no conceito de perda, na dor, na solidão, pela simbologia do vento e dos mares. A cidade é mais uma forma da expressão desse eu que tem vários olhares e discursos. Quando apresenta os diferentes aspectos de uma cidade e sua composição, dos ângulos, degradações e destruições, das imagens de arte de rua, está se apresentando o fracionamento dos sujeitos, dilacerados por uma era de modernidade que rompe com estigmas, que cria novas linhas de raciocínio e percepção, que encontra nessa sociedade dissociada de tudo e de todos uma fonte inter-cambiante de signos que destituem os valores do passado e elaboram novas paradigmas da representação humana.

A Paris desconstruída de Baudelaire, as cidades vivenciadas da Lisboa ficcional e aldeias de Saramago, os espaços de mobilidade e constante movimentação, a angústia latente, a ironia, a expressão da arte das instalações de Vhils, ou a pintura metafísica de Chirico estruturam as representações e metáforas de uma época e de uma sociedade em mutação e não apenas em transformação, e nela o eu busca modos de se expressar que façam sentido para ele mesmo. Por isso, entrelaçar diferentes visões do eu e dos espaços sociais é indispensável para compreender a subjetividade. Analisar os quadros e as imagens constitui uma abertura da compreensão do mundo e da subjetividade impactada pelas relações emocionais e econômicas que os sujeitos contemporâneos vêm confrontando diariamente em um mundo que se mantém aceleradamente em movimento. A subjetividade é ainda mais complexa do que antes, o simbólico assume um valor que transcende apenas aos campos de interesse do acadêmico e são validados pelo pensamento investigativo e intertextual do período. Portanto, é de extrema relevância a associação das canções e do fado português na compreensão dessa evolução transmutacional da alma humana. O assunto não se esgota, mas se desdobra, pois nessa elaboração, só é possível compreender a evolução e diferenciação através da mediação que as

memórias incorporam ao íntimo do sujeito, pois são elas que permitem o percurso de transformação e abrangência entre o que o sujeito foi e é, mesmo que isso não se mostre claro. O resultado do que se é no hoje só é possível pelo caminho percorrido e pelo valor agregado durante a trajetória e nele é que a memória fica demarcada, pelo que lembra e, principalmente, pelo que deixa esquecer. O confronto do eu com as diferenças, o instável, a indesejável mudança só adquire sentido quando é possível compreender esse espaço intervalar que o sujeito deixa para ser transmutado. A melancolia, portanto, preenche a lacuna que não é e nem está plenamente vazia, mas que é necessária para descobrir novas instâncias de satisfação, e então a nova subjetividade emerge. Como expõe Bernardo Soares (2006, p. 428, fragmento 478), “toda a paisagem não está em parte nenhuma”, ela é e está dentro de cada um, sendo esse um real, ou ficcional, personagem ou narrador ou autor. Aceita tal proposição, é possível estabelecer que o espaço de confluências das representações da subjetividade se dá justamente pelas imagens e paisagens apresentadas, na elaboração de um espaço de representação que nas canções é demarcado pela voz que canta muito mais do que pela voz que cria a canção, pois é ela que dá vida para a emoção que as palavras querem traduzir. Esse espaço só pode ser criado pelo tecido das palavras, mesmo no campo das imagens, pois elas podem ser traduzidas pela escritura e descrição de suas constituições. A emoção e o sentido presente só adquirem real significação quando traduzidos pelo mundo da fala ou da escrita, pois somente ver e sentir a emoção individualmente não expressa a totalidade de uma ideia ou conceito, entrelaçando a isso a noção de que “é em nós que as paisagens têm paisagem”¹³⁸.

¹³⁸ SOARES: PESSOA, 2006, p. 409, fragmento 451.

CONCLUSÃO

A proposta desta tese era estabelecer, através de uma perspectiva comparatista, relações entre três temas articuladores: a melancolia, a memória e a subjetividade, de modo a constituir entrelaçamentos possíveis, além de buscar indicar o modo como essas três temáticas eram apresentadas e representadas em diferentes formas de expressão das artes, partindo de obras literárias – como “A maior flor do mundo”, “As pequenas memórias” e “O ano da morte de Ricardo Reis”, de José Saramago, e de autores como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa, e heterônimos – entrecruzando algumas canções populares (de Edith Piaf, Madredeus e Mireille Mathieu), pinturas de Leonid Afremov, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, instalações de Alexandre Farto (Vihls) e composições visuais de Christian Guemy, o “C215”. A observação das três temáticas nesta gama de materiais tinha por razão estabelecer entrelaçamentos a partir dos quais seria possível compreender a arte e a palavra, enquanto testemunha dos afetos, da representação do íntimo e do modo como reverberavam nos sujeitos, nas vozes narrativas, nos eus expressos e implícitos do produto artístico, interligando o estado melancólico, a memória e o que deles pudesse ser observado e articulado na subjetividade.

As palavras que expressam a melancolia são variadas, através de indicações de cores, texturas, cenários, sons, das emoções indiciadas ou não e que criam uma imagem única em que o sentimento melancólico é latente. As palavras das estações de embarque e desembarque, das praças, dos espaços abertos ou fechados, das casas antigas, das salas e quartos, das alfândegas escurecidas e pouco iluminadas, do espaço passado, do momento vivido, da história contada, da autobiografia de Saramago, o ir e vir dos momentos de tensão expostos em Baudelaire, da modernidade em constante mudança, cujas emoções ressaltam não apenas o íntimo, mas o próprio espaço de representação: as cidades, o mundo. Portanto, esta tese foi estruturada pelo olhar da Literatura Comparada, com base nas relações da literatura com as

representações do espaço, utilizando conceitos de intertextualidade, reflexividade e, principalmente, de interdisciplinaridade, pois foi com base nesses eixos estruturais que foi possível encontrar ressonâncias e convergências entre psicanálise, literatura e história. Tantas palavras, um caminho constituído na história em que o registro do estado emocional abarcou uma longa passagem, desde Aristóteles e seu Problema XXX, passando todo um percurso historiográfico que a obra de Teixeira (2007), Scliar, Kristeva, Burton, Freud, Klein e Lambotte ajudaram a compreender.

A melancolia e a *biles negra* e os seus *humores* alterados e constituíram preceito básico dos homens de gênio, conforme o próprio Aristóteles e são fundamentos apresentados para compreender a melancolia e sua influência nos sujeitos. O entendimento de que ela acompanha o ser humano em maior ou menor intensidade e que não é possível confundi-la com o luto, como explica Freud em seu texto basilar sobre o assunto, foi essencial para estruturar as relações entre a melancolia e a memória, dos espaços e das cidades, como figurações do íntimo da subjetividade. Freud tinha razão, assim como Lambotte, de que a melancolia paralisa o sujeito, impedindo-o de agir, instigando não a ação, mas a reflexão severa sobre os acontecimentos e momentos percebidos, a crítica severa sobre si mesmo e o mundo. Olhar o mundo e não o ver apenas pelo que apresenta, mas percebê-lo pelo que poderia ter sido... e a apresentação disso, desses “entre-momentos” do eu irrestrito, excessivo, intenso, profundamente capacitado em julgar ele mesmo e o mundo é uma questão que surge no momento em que elucida, com agudeza, o espaço particular do eu, num processo de autodepreciação, pontuando os próprios defeitos mas, também, ressaltando-os, indicando um pensamento sagaz sobre tudo. Assim, quando a intensa melancolia foi lançada para fora da subjetividade foi possível pensar e escrever... Começar pela primeira palavra, pela sequência da história da própria melancolia e, nesse processo, encontrar autores que melhor exemplificassem essa situação. “O corvo”, “A pobre ceifeira”, o “Spleen Ideal e sua Musa doente”, traduziram um percurso muito particular, uma alusão aos conflitos da alma humana nesta modernidade tardia e contemporânea em que o frio, o taciturno, as visões noturnas, a loucura, o devaneio, a memória e a subjetividade compõem o íntimo do ser.

“Possuímos, é verdade, impérios corrompidos, / com velhos povos de esplendores esquecidos”, conforme Baudelaire (2006, p. 110), e isso traduz a emoção dessa angústia vivenciada e sentida, que sobressalta nos eus e retorna a eles como um estado doentio do sujeito, os cancos da alma que a voz de Goethe (1956, p. 26) referencia tão plenamente quando explicita que “O que foi torna a ser. O que é perde a existência. O palpável é nada. O nada assume a essência.”. E assim, nesse nada que preenche o eu, o tempo e a memória

continuam, e estar vivo é quase um peso que a melancolia propõe. E as repercussões do espaço, através da leitura simbólica desses autores, elaboraram desdobramentos que mediaram a melancolia, a memória e a subjetividade. É por isso que Ricardo Reis e Fernando Pessoa conversam na obra de Saramago, mostrando a ironia que analisa o mundo e as coisas, revelando a solidão do eu. E é essa angústia que é necessária superar, enquanto é composto um arcabouço simbólico que significativamente representa os entrelaçamentos entre as leituras do mundo circundante da expressão das obras. “Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda”, Bernardo Soares (2006, p. 466), heterônimo pessoano tem razão, é muito cedo ainda, é preciso mais, mais do tempo, mais da vida; e a voz de Fernando Pessoa (2000, p.05) instiga: “não é necessário viver, o que é necessário é criar”. A criação que a melancolia elabora, interna e inexplicável, faz com que o sujeito se sinta num vazio mesmo cercado de gente. E isso fecha o final deste trabalho, pois esse vazio, essa solidão, essa melancolia são refletidas nas imagens das cidades, do contemporâneo, da modernidade e no modo como os sujeitos se expressam.

Mas ainda é preciso explicar os pensamentos envolvendo essa melancolia, as músicas e as imagens, consideradas como pinturas (Afremov, Chirico, Dali, Lagrenée, Janssens, Charpentier e Malhoa), composições visuais (Christian Guemy) e instalações (Alexandre Farto) para que tudo faça sentido e nada fique no ar. Se o homem, enquanto ser no mundo, precisa figurar seu interior, os processos de escrita, de histórias ficcionais ou autobiográficas assumem produtivo espaço de representação dos sujeitos, pois sob o sol negro do demônio do meio-dia, na sangria da alma, no entorpecimento do corpo, a palavra é o caminho do melancólico. Tudo é imaginação, conforme Baudelaire e Celine, mas não apenas isso, tudo é paisagem da emoção, do interior do eu e por isso a melancolia está inserida onde não é esperada, por isso, a imagem descrita na obra saramaguiana é muito significativa: “Mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé”(SARAMAGO, 2010a, p. 9).

Do mesmo modo, as expressões imagéticas depreendem um olhar em que a melancolia é presentificada por aquilo que não deixa expressar abertamente, uma alegria, o gesto contido, a posição acabrunhada ou mesmo as cores intensas que tentam esconder a solidão presente em cada um. Afremov, na pintura que abriu o capítulo tanto da melancolia quanto da subjetividade, faz isso. O implícito, o subjetivo demarca uma eficácia nas imagens que impõem a necessidade de um novo olhar. E se nada é tudo e tudo é nada, “rien de rien”, “je ne regrette rien” é perfeita ao traduzir a intensidade emocional, a melancólica compreensão do nada necessário para compor o eu. O nada que existe e reverbera no destituído e repassado

pela melancolia do que já não é, e entrelaçado está o sentimento de perda que a canção do grupo Madredeus, na música “Haja o que houver” anunciou em seus acordes iniciais. A letra, tão simbólica pela concepção do passado e perdido, da estrutura melancólica que o fado traduz em sua essência, complementa o percurso simbólico que a melancolia instituiu nesta tese.

As imagens apresentadas por Alexandre Farto, o Vhils, em paredes (e por isso indicadas como “instalações”), em estruturas decadentes, despontam a elaboração de um mundo e sujeitos em que a melancolia e a degradação são o cerne humano; do mesmo modo as telas de Chirico, em que o oculto é o que prevalece como constituição da emoção veiculada. As sombras, a escuridão, as cores, de novo as imagens instigadas pelo olhar dos sujeitos, simbólicos, ficcionais ou não compreendem essa justa composição:

“No silêncio de um quarto ainda alheio, ouvindo chover na rua, tomam as coisas a sua verdadeira dimensão, são todas graves, pesadas, enganadora é sim a luz do dia, faz da vida uma sombra apenas recortada, só a noite é lúcida, porém o sono a vence” (SARAMAGO, 2010a, p. 31), como formula a voz saramaguiana. E a indiferença que a emoção sorumbática estabelece com o mundo e seus contextos e espaços foi indiciada na elaboração com o esquecimento, como um jogo entre o ser e não ser: “O que tem me enfadado e cansado é este ir e vir, este jogo entre memória que puxa e um esquecimento que empurra, jogo inútil, o esquecimento acaba por ganhar sempre” (SARAMAGO, 2010a, p. 279).

A perspectiva de esquecimento que a melancolia impõe ao eu é figurada nas obras de Christian Guemy, ou C215, em que as imagens de sua arte de rua apresentam as pessoas com muitos traços, numa tradução de sofrimento, que mapeia o íntimo de sujeitos vencidos em suas angústias e situações. A composição excessiva desse traçado propõe a alusão à cegueira, mas a cegueira branca do “Ensaio sobre a cegueira”, que estrutura o “não enxergar” que compõe o ver, como explicam ao final da obra as personagens, num momento de conversa e reflexão: “penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2011b, 310).

Ao longo de toda a elaboração melancólica, a memória esteve presente, pois ela é o encadeamento apropriado e a escolha dela como mediadora na estrutura da tese foi muito consciente, pois, seguindo a proposição freudiana, a memória é despertada pela melancolia, pois ela constitui o sujeito em maior ou menor intensidade. Afinal, é a memória que dará sentido ao espaço e ao tempo, e é ela que permite compreender tudo o que envolve os sujeitos. Esquecida de um tempo distante, a memória, tal qual a Madeleine proustiana, traz significado ao que ficou no âmbito das sensações. A revelação que a memória trouxe capacita a

compreensão do passado, das escolhas realizadas, do percurso efetuado por cada um dos sujeitos, das vozes que compõem o mundo simbólico. As “places” – espacialidades e os “sítios” como espaços geométricos, conforme Ricoeur, entrecruzaram e mediaram a lembrança. O difuso do mundo, em função das múltiplas percepções do olhar desgastado pelas angústias da vida e do tempo, permite o distanciamento, e a afirmação de que “só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião” (SARAMAGO, 2010a, p.30) traduzem a emoção de um pensamento analítico que apresenta um eu cômico da realidade. As lembranças dos lugares onde os sujeitos não estão possibilita uma apreensão da memória como composição tempo-espacial, arquitetando os lugares da emoção. Melancolicamente distanciado de uma vivência que tolhe emocionalmente, o mediado pelas lembranças reestabelece um valor para seu arcabouço simbólico, substituindo-o e, ao mesmo, restituindo-o de valor, suprimindo, ainda que momentaneamente, a sensação de vazio do sujeito, até que a subjetividade se consolide. A compreensão de que o aspecto do voluntário ou involuntário das memórias transpassa o lembrar, mas ressignifica o momento dando ao vivido o caráter da compreensão e da novidade até então negada ao eu é que transformou a memória e sua presença na mediadora entre o eu e o mundo, entre o íntimo e a subjetividade. Por isso, a autobiografia de Saramago assumiu um valor produtivo, pois ela possibilita um “rever” o passado pelo olhar da maturidade, dessa voz que conta e, apesar de tudo, permite o lirismo da manifestação imagética e da percepção de um passado que, quanto mais íntimo e pessoal, mais significativa é a memória elencada. O involuntário da lembrança, nas obras saramaguianas em estudo transcenderam a representação, e são compostas pelas entrelinhas das histórias. Passa-se de uma historiografia da compreensão de uma emoção humana para, conduzidos pela memória, elaborar frente à modernidade, um sujeito que é composto dos espaços e que dele mesmo compõe o mundo literário ou não, e mostra que essa tese busca harmonizar o trânsito da literatura com a psicanálise. Na medida em que essa transição foi apresentada, a escrita dessa proposição também se transformou, incorporando em seu capítulo final o entrelaçamento entre os significados, os espaços de expressão, as palavras e os textos literários.

A música figurou como um fio que conduziu a transformação juntamente com a memória, pois se no esquecimento e no desejo de esquecer consciente é presença imperiosa, o tempo perdido também é sinalizado na canção “Ne me quitte pas”. E ali, o jogo com o quadro de Salvador Dali, entrecruzou as múltiplas percepções dos estados emocionais que a memória abarca. Assim, as canções observadas, por seu caráter mais melancólico, são o modo de figuração do sentimento vivo e percebido ainda em cada um, as imagens se somam a essa

compreensão. As memórias indiciadas nas obras propõem a ponte de transformação dos eus, de suas multiplicidades de sujeitos, não como “fragmentados”, mas como “fracionários” e que indicaram a transmutação de um tempo na tradução das cidades e das palavras que as constroem. Assim, as paisagens da infância, como no caso de Saramago em “As pequenas memórias”, ou mesmo de Said em “Fora do lugar” descortinaram as paisagens como desdobramentos do espaço/lugar vivido. Portanto, a cartografia do espaço pelo olhar, congrega a consciência simbólica que compõe o sujeito e cuja elaboração se dá pelo tecido da linguagem, em que a memória, indiciada pela infância, assume seu valor. A imagem das crianças, da figura 12, intitulada “O museu em ruínas” reforça esse caráter e trouxe, ao mesmo tempo, a tradução de que a modernidade atribuiu às artes e aos conceitos de duração a sua materialidade. E o imaterial dos conceitos e do valor da memória e da arte, pela arte, da melancolia implícita, da busca de sentido e de completude do ser humano, a arte de rua usada ao longo da tese, apropriaram-se da noção de passagem, transmutação, mudança e transformação.

Assim, a alusão à memória proustiana englobou conceitos subjacentes à compreensão de um tempo-espaço instituído no interior da subjetividade e representado e figurado ao longo de toda a análise da tese. A relação entre o aspecto melancólico que a imagem alvorotada na mente da subjetividade trouxe assombra pelo que contém e, ao mesmo tempo, deixa de conter: a presença e a ausência da memória enquanto fundamento de uma possibilidade e apreensão sobre o tempo, o presente e o passado como passado e o passado como presente constituem evidências perceptíveis. Essa teia de aspectos filosóficos sobre a significação da memória indica que o sujeito, enquanto ser em transmutação, errância e mediação não é composto de uma identidade única, imutável ou fixa, mas é carregado de uma presença que não existe mais, a não ser pela ausência que a memória traz ao olhar.

Guilhermino César estruturou a seguinte frase “somos o que escrevemos”, e assim, durante a passagem da melancolia à memória, o íntimo do eu formulou os apontamentos necessários para compreender a própria modernidade, o pensamento e a representação das paisagens da subjetividade, do íntimo como expressão das cidades e dos espaços de vivência. E aí, tudo fez sentido, pois são as cidades que indiciam a solidão humana, o devaneio, a angústia e a passagem, a viagem ao interior do eu, em que a memória possibilita, em alguns aspectos, a fuga de uma realidade e um mundo no qual o sujeito não se sente adequado, “fora do lugar”, nos termos de Said. O colorido dos mundos e das paisagens, das canções, a sonoridade, as artes, o sublimar das emoções configuradas em imagens, o simbólico do mundo, tudo foi explicitado nas concepções do *spleen* elaboradas por Baudelaire. Mesmo

distante no quesito tempo do agora, a inquietude que a mudança gerou, que a angústia humana evoca, a melancolia inserida nas expressões, na observação dos espaços que em reconstrução e transmutação reverberam no interior do sujeito e o reelaboram, estiveram presentes. A subjetividade se reconstruiu a cada instante, estabelecendo a relação entre as formas textuais e as subjetividades composicionais expressas nas inferências, nas digressões e na figuração dos espaços vivenciados e os da memória, pois conforme explicita Fernando Pessoa (2006, p. 156), “não há paisagem, senão o que somos”.

Ora, foi na composição desse simbolismo que o tecido textual transcendeu sua significação e a materialidade do imaterial das percepções e conceitos foi definida e elaborada pelas imagens desses espaços interditos dentro da subjetividade. Inconsciente ou consciente de sua força, o eu é profanado e configurado como essência do mundo e das cidades. As letras dessa constituição, as palavras de sua tessitura, do ser diaspórico que consome o mundo e por ele é consumido foi elucidativo nos “paraísos artificiais” de Baudelaire (2006), e assim as cidades, como locais da cultura, configuram espaços da expressão plena da subjetividade e se reestruturam pela percepção de uma paisagem formalizada do mundo e do sujeito. A concepção da cidade envergou uma simbolização aprofundada do mundo cultural e do eu coletivo que se estabeleceu nesses espaços, pois ela dilatou a própria noção de indivíduo e de subjetividade frente ao mundo: não é apenas o sujeito que muda a configuração de uma cidade, mas é a cidade que transcende ao sujeito e o faz alterar a si. Nessa relação entre o mundo externo e a interioridade do sujeito é que o intrínseco da modernidade e dos espaços de sua configuração foram amplamente estruturados. Ser muitos em um só, fracionado, inteiro, desdobrando e partitivamente abordando o mundo e o interior de cada ser. Fernando Pessoa com seus heterônimos, Saramago e as vozes de suas pequenas memórias e grandes narrativas, o Baudelaire soturno e, ao mesmo tempo, lúcido da ambiguidade das transformações da era moderna, um Proust e as questões da memória e do processo delas na elaboração do eu e de como percebe o espaço constituem as figurações aproximadas no jogo da escritura, do simbólico e do interpretativo. A aceitação da cidade, da melancolia e da memória como elo imaginário entre a paisagem do eu e do mundo, através de uma viagem exterior ou interior aí é perpassada de uma significação que transcendeu a obviedade e aludiu uma riqueza de imagens e noções que reconstruíram a própria essência de modernidade e espaço dentro das obras selecionadas. Se a voz e a expressão desses “eus” transgride a própria significância e representação através do que exhibe como matéria de percepção, o figurado não perdeu em valor e sentido, pois uma vez postos em intersecção como um mesmo prospecto da essência humana formularam não uma ruptura, mas uma articulação entre o mundo

vivenciado, figurado e representado e o mundo interior, inconfesso e involuntário quem vem à superfície para profanar a noção de sagrado e figurado sob olhar do sujeito. A viagem pelo espaço da cidade elaborou uma consciência do sujeito enquanto ser cindido que se desloca em busca de uma identificação, de um autoconhecimento que nunca é suficiente, o conflito é sempre decorrente de um estar no mundo e que o determina em seus pormenores. O sujeito troca de espaço, quando, na realidade, quer expressar o desejo de mudar ele mesmo. E, muitas vezes, num jogo inconsciente, ele varia de espaço por não compreender que deseja se reconstruir como um *outro*, e como um *outro olhar o mundo e por ele ser visto*.

Essa constatação permitiu explicitar o quão foi relevante o imbricamento entre a arquitetura espacial e a arquitetura emocional, em que a melancolia e a memória elaboram uma produtiva compreensão dos diferentes *eus*.

Olhares simbólicos e ricos em sua essência, como os observados aqui, permitiram construir um espaço de análise tal qual uma terceira margem, um espaço fora do lugar, no qual o sentimento reverberou no interior do sujeito. Mas essa não é uma das magias e das maravilhas da arte e da cultura? Fazer perceber o mundo e a si mesmo por um novo olhar? Como campo de libertação do eu, o entrelaçamento entre autores de diferentes nacionalidades, mas cuja multiplicidade convergiu no substrato de sua produção, completou a paisagem da subjetividade ao mostrar que a maior viagem que existe é aquela que é feita ao interior de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. 1ª. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- ALMEIDA, Marlon Mello de. **Itinerário Poético de Guilhermino César**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- ARISTÓTELES. **O Homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, 1. Tradução, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da super-modernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A Poética do Espaço**. Traduzido por Antônio de Pádua Damesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes: 2008.
- BACKETT, Samuel. **Proust**. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BARROSO, Ivo. Crítica literária de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Edição bilíngue.
- _____. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BELLETTI, Roberta Regina Cristiane. **A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras: temas e problemas**. 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-06102010-112855/>>. Acesso em: 2014-05-19.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____ [et al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 9-40.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, E. “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana”. In: **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1956/1995.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Traduzido por Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

_____. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. Ed. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze**. Tradução: Carla Berliner – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Traduzido por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTUSSI, Lisana. Por um conceito de poesia moderna: de Baudelaire à vanguarda e a releitura no Brasil. In: _____. **Tradição, Modernidade, Regionalidade**. Porto Alegre: Movimento, EDUCS, 2009. Pp. 15-9.

_____. Concepções da Belle Époque e da vanguarda europeia. In: _____. **Tradição, Modernidade, Regionalidade**. Porto Alegre: Movimento, EDUCS, 2009. pp. 20-47.

BIRMAN, Joel. **Estilo e Modernidade em psicanálise**. São Paulo: Editora 34, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Traduzido por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A Conversa Infinita: a experiência limite**. Traduzido por João Moura Jr. São

Paulo: Escuta, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço, Percepção e Literatura, p.167. In: _____; BARBOSA, Sidney (org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos/SP: Editora Claraluz, 2009.

_____. **Espaço e Literatura** – uma introdução à Topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BURTON, Robert. **A Anatomia da Melancolia**. Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba/PR: Editora UFPR, 2011. Volume 1.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: Lições Americanas. Tradução Ivo Barroso. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura Comparada no Mundo**: Questões e Métodos. – Literatura comparada em El mundo: cuestiones y métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/ AILC, 1997.

_____. **O Próprio e o Alheio**: Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Voyage au bout de la nuit**. 1932. Acesso em: 13 de março de 2014. Ebooks libres et gratuits: < <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits> Adresse du site web du groupe : <http://www.ebooksgratuits.com/>

CÉSAR, Guilhermino. **Cadernos de sábado**: páginas escolhidas – Guilhermino César. Organizado por Maria do Carmo Campos. Caxias do Sul: Educus, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2005.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COUTINHO, Wilson. A Crítica da Arte de Baudelaire. pp. 659-661. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. Baudelaire. pp. 1019-1027. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CUCHE, Denys. **A Noção da Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

D'AGORD, Marta. A negação lógica e a lógica do sujeito. **Ágora**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 241-58, jul.-dez. 2006.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Ed 34, 1999.

ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ENCYCLOPÆDIA Universalis. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/bresil-la-litterature/>> Acesso em: 01 set. 2008.

ENGELS, Friedrich. **O Papel da Cultura nas Ciências Sociais**. Porto Alegre: Villa Martha, 1980. Coleção Rosa dos Ventos, 3.

FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003.

FOKKEMA, Douwe Wessel; IBSCH, Elrud. **Conhecimento e Compromisso**: uma abordagem voltada aos problemas de estudos literários. Traduzido por Sara Viola Rodrigues. et al. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Tradução de maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Introdução ao narcisismo**: Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Escritos sobre Literatura**. Organização Iuri Pereira. Tradução Saulo Krieger. Posfácio Noemi Moritz Kon. São Paulo: Hedra, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Traduzido por Marise M. Curiouri e Dora F. da Silva. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1978.

_____. Baudelaire: O poeta da modernidade. pp. 1029-1048. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

Guattari, F. & Rolnik, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GINZBURG, J. “Conceito de melancolia”. In: **A clínica da melancolia e as depressões**. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº. 20, 2001.

GOMBRICH, E. H. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. O intelectual e a cidade das letras. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). **O Papel do Intelectual Hoje**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima; HÜNING, Simone; FERREIRA, Arthur Arruda Leal. **Foucault e a psicologia**. Porto Alegre: EDIPUC, 2009, p. 182.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 4.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução revisada e apresentação Márcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio Emmanuel Carneiro Leão. 9.ed. Petrópolis, RJ: Editora Universitária São Francisco, 2014.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. In: **CULT**. Edição 130, 2013.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da Transgressão** o Novo e o Moderno na Literatura do Século XX. Traduzido por Ignácio Antônio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko, Alice Tavares Mascarenhas e André Soares Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Estrangeiros para nós mesmos**. Traduzido por Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **O Gênio Feminino: A vida, a loucura, as palavras: Hanna Arendt, Melaine Klein, Colette**. Tomo II: Melaine Klein. Tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. pp. 96-103.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mario de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (EDUSP), 2007.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **A estética da melancolia**. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

_____. **O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia**. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LEFORT, Claude. Prefácio (2013, p. 13). In: MERLEAU-PONTY, C. **O Olho e o Espírito**. 2.ed. São Paulo: Passagens, 1997.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 6.ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

LOPES, Arlete Garcia. **Letra Freudiana**. Escola, Psicanálise e Transmissão: Algumas considerações sobre o conceito de libido em Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Dumara, n. 10/12, p. 272-275, 1992.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma Teoria Científica da Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970. Coleção Debates, n. 215.

MASSUNO, Tatiana de Freitas. “O pensamento outro em Fausto de Pessoa”. In: **DARANDINA** revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 2. ISSN: 1983-8379. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo19a.pdf> Acesso: 24/06/2014.

MEDEIROS, Laudelino. As cidades. In: KREMER, Alda Cardozo; PRADO, Aurea; LESSA, Barbosa. **Rio Grande do Sul: Terra e Povo**. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 89-107.

MERLEAU-PONTY, C. **O Olho e o Espírito**. 2.ed. São Paulo: Passagens, 2013.

PAGEAUX, Daniel-Henri. “Ouverture”. 2003, p. 11-23. In: VION-DURY, Juliette; GRASSIN, Jean-Marie; WESTPHAL, Bertrand (Sous la direction de). **Littérature et espaces**. Limoges: Pulim, 2003.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. 2.ed. Barcelona: Montesinos, 2001.

PESSOTTI, I. **A loucura e as épocas**. São Paulo: Ed. 34, 1994.

_____. **Os nomes da loucura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Poesias**. Organizado por Sueli Tomazini Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2000.

_____. **O Eu profundo e os outros eus**: seleção poética. Seleção e notas Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

PESSOTTI, I. **A loucura e as épocas**. São Paulo: Ed. 34, 1994.

PONTES, Mario. Notícia para “Os Paraísos Artificiais”. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia**

e **Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PRADO, José Luiz Aidar. **Brecha na comunicação**: Habermas, o Outro, Lacan. São Paulo: Hacker, 1996.

PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e Campo Transcendental**: consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: USP, 1988. Coleção Série Passado e Presente.

RAMA, Angel. **A cidade letrada**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; revisão da tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Volumes 2 e 3.

SAID, Edward W. **Fora do lugar**: memórias. Traduzido por José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. **Freud e os não-europeus**. São Paulo: Boitempo, 2004b.

SANTOS, JOSÉ Luiz. **O Que é Cultura**. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Coleção Primeiros Passos, n. 110.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. **A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d.

_____. **Conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. **Palavras de Saramago**: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Organização e seleção Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada** – Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução Paulo Perdigão. 23.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelo viés da cultura: repensando relações entre Literatura e Psicanálise. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera (orgs.). **Literatura comparada e psicanálise**: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2002.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **Paisagens reinventadas – os traços franceses no simbolismo sul-riograndense**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. Suave convívio: Literatura Comparada e Psicanálise. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera (Orgs.). **Literatura comparada e psicanálise**: interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

SOLOMON, A. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. **Estudos Portugueses e Africanos**. N.14. Campinas: Unicamp 1989.

TEIXEIRA, Marco Antônio Rotta. **A concepção freudiana de melancolia**: elementos para uma metapsicologia dos estados da mente melancólicos. Dissertação de Mestrado. Assis, 2007. Universidade Estadual Paulista.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os Outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. V. 1. Traduzido por Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TOURAINÉ, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad. **A busca de si: diálogo sobre o sujeito**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. p. 1007-18. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

VERLAINE, Paul. Charles Baudelaire. pp. 991-1001. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

BITTENCOURT, Gilda Neves. Literatura Comparada no Brasil: disciplina acadêmica e campo de pesquisa. In. **DUBITO ERGO SUM: Teoria da Literatura**. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado16.htm>> Acesso em 12/11/2010.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Voyage au bout de la nuit**. 1932. Acesso em: 13 de março de 2014. Ebooks libres et gratuits: < <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits> Adresse du site web du groupe : <http://www.ebooksgratuits.com/>

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. 1956. In: Domínio Público. Livro digital gratuito: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000011.pdf> Acesso em Set. 2014.

PESSOA, Fernando. **O primeiro Fausto**. S.d. In. Domínio Público. Obra digital gratuita. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000005.pdf> Acesso em Out. 2014.

RIBEIRO, Anabela Mota. _____. In: <http://anabelamotaribeiro.blogs.sapo.pt/58371.html>. Acesso: set. 2014.

WORDSWORTH. A ceifeira. In: *Escritas.Org*: <http://www.escritas.org/pt/poema/2599/a-ceifeira-solitaria> Acesso em: 02 de abril de 2014. Poema traduzido.

ÍNDICE DE FONTES DAS FIGURAS

Figuras 1 e 53: Pintura de Leonid Afremov. *Série cidades*. In: <http://afremov.com/Cityscapes-Urban/>

Figura 2: Abraham Janssens, 1623. *A melancolia e a alegria*. Museu Magnin, Dijon. In: Cidade da Pintura. < <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=41545> >

Figura 3: Constance Charpentier (1767-1849). *Melancolia (2)*, óleo sobre tela. Museu Picardie. Amiens, França. In: <http://www.ricardocosta.com/artigo/melancolia-na-filosofia-de-ramon-llull-1232-1316>

Figura 4: Alexandre Farto – *VHILS* –. Arte na rua. Portugal. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-10-27/grafiteiro-portugues-espalha-arte-por-morro-do-rio-de-janeiro.html>

Figura 5: José Malhoa (1855-1933). *O Fado* (1910). Museu da cidade de Lisboa. Disponível em: <http://aarteemportugal.blogspot.com.br/2011/12/jose-malhoa-1855-1933.html>

Figura 6: Giorgio de Chirico. *Mystery and Melancholy of a Street, 1914*. **Universia. Pintura Metafísica:** Mistério e Melancolia de uma Rua, de Giorgio de Chirico. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/03/07/1086617/pintura-metafisica-misterio-e-melancolia-uma-rua-giorgio-chirico.html> E também no blog “Das Artes”, de Taís Luso de Carvalho. Disponível em: <http://taislc.blogspot.com.br/2009/04/georgio-de-chirico-pintura-metafisica.html>. O acesso de ambos aconteceu na mesma data: 08 de abril de 2014.

Figura 7: Christian Guemy – C215. *Estêncil em porta nas ruas de Paris*. Disponível em: <http://www.tutoriaisphotoshop.net/2012/05/conheca-street-art-de-christian-guemy.html>

Figura 8: Christian Guemy – C215. *Arte em Berlin (1)* – Disponível em: <http://visionaryartistrymag.com/2011/07/christian-guemy-art-for-the-community/>

Figura 9: Christian Guemy – C215. *Arte em Berlin* – Disponível em: <http://www.streetartbln.com/blog/street-artist-c215-aka-christian-guemy-in-berlin-2/>

Figura 10: Salvador Dalí. *A persistência da memória*. 1931. In: Livre Opinião: ideias em debate. Disponível em: <http://livreopinioao.com/2014/01/23/a-persistencia-da-memoria-25-anos-sem-salvador-dali/>

Figura 11: Giorgio de Chirico. *The Archaeology*. In: *Revolart*. Disponível em: <http://revolart.it/de-chirico-and-submachine-the-object-of-mystery/>

Figura 12: Vhils. *O museu em ruínas*. In: *Stick 2 Target: Urban Art from Portugal*. Disponível em: <http://www.stick2target.com/mace-with-vhils-maismenos-and-more>

Figura 14: Giorgio de Chirico. *The Archaeology*. 1916. In: *Italian Ways*. <http://www.italianways.com/de-chirico-archaeologists-and-dreams-of-the-ancient-past/>

Figura 15: Giorgio de Chirico. *Le Rêve transformé*. 1913. In: *Tendências do Imaginário*. Disponível em: <http://tendimag.com/tag/giorgio-di-chirico/#jp-carousel-2933>

Figura 16: Alexandre Farto (Vhils). *Sem título conhecido*. Disponível em: <http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=news&news=4>

Figura 17: Alexandre Farto – Vhils –. *Sem título conhecido (2)*. Disponível em: <http://www.winterlong-gallerie.com/le-4eme-mur-2012/>